
UC-NRLF
$B 360 192





Heft 55.



STUDIEN
ZUR
DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

# DIE MARIENDARSTELLUNGEN ALBRECHT DÜRERS

VON

LUDWIG LORENZ.



STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1904

Von den **Studien zur Deutschen Kunstgeschichte** sind bis jetzt erschienen:

1. Heft. Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien zusammengestellt von Dr. phil. Gabriel von Térey. 2. 50

2. Die Sculpturen des Strassburger Münsters. Erster Theil: Die älteren Sculpturen bis 1589. Von Dr. Ernst Meyer-Altona. Mit 35 Abbildungen. 3. —

3. Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der Deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. Von Dr. Rudolf Kautzsch. 2. 50

4. Der Uebergangsstil i. Elsass. Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Von Ernst Polaczek. M. 6 Tafeln. 3. —

5. Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Von Max Gg. Zimmermann. M. 9 Autotypieen. 5. —

6. Der Meister der Bergmannschen Officin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 14 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —

7. Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Von Dr. Rudolf Kautzsch. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —

8. Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Von Dr. Werner Weisbach. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —

9. Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Von Arthur Haseloff. M. 112 Abb. in Lichtdruck. 15. —

10. Die Bamberger Domsculpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Von Artur Weese. Mit 33 Autotypieen. 6. —

11. Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern u. Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrhunderts. Von Dr. Reinhold Freiherr v. Lichtenberg. Mit 17 Tafeln. 3. 50

12. Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Von Dr. Chr. Scherer. M. 16 Abb. im Text u. 10 Tafeln. 8. —

13. Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Strassburg. Von A. Stolberg. Mit 3 Netzätzungen im Text u. 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 4. —

14. Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Aufgenommen und beschrieben von Dr. Hermann Schweitzer. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —

15. Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Von Hans von der Gabelentz. Mit 12 Lichtdrucktafeln. 4. —

16. Der Skulpturencyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Von Kurt Moriz-Eichborn. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —

17. Die Basler Galluspforte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Von Arthur Lindner. Mit 25 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —

18. Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Von Willem Vogelsang. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Lichtdrucktafeln. 6. —

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
55. HEFT.

# DIE MARIENDARSTELLUNGEN

# ALBRECHT DÜRERS

VON

LUDWIG LORENZ.



STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1904.

# INHALT.

## VERZEICHNIS DER ABKÜRZUNGEN.

| | | |
|---|---|---|
| B. | = | Bartsch, le peintre-graveur. |
| B. app. | = | Bartsch, le peintre-graveur, appendix. |
| P. | = | Passavant, le peintre-graveur. |
| L. | = | Reproduziert bei Lippmann, Die Handzeichnungen Albrecht Dürers. |
| A. P. | = | Reproduziert in der Albertina-Publikation von Handzeichnungen alter Meister (Schönbrunner und Meder). |

## Einleitung.

Nicht in gleichem Sinn wie in der italienischen Renaissance ist die Madonnendarstellung für die Deutschen, deren leidenschaftliches religiöses Gefühl in dem Leben und Sterben Christi den wichtigsten Gegenstand bildnerischen Schaffens fand, zur künstlerischen Aufgabe geworden. Aber die Art der Verherrlichung, die auch sie der Jungfrau zuteil werden ließen, dürfte geeignet sein, uns schätzenswerte Beiträge für die Erkenntnis deutscher Eigenart zu geben. Wenn sich schon für einen auch nur oberflächlichen Blick als Unterschied zwischen der südlichen und der nördlichen Kunst ergibt, daß jene vor allem die hoheitsvolle, göttliche Erscheinung in der Madonna verherrlicht, diese aber das Hauptgewicht auf eine möglichst eindringliche Wiedergabe der menschlichen, mütterlichen Liebe legt, so dürfte eine nähere Betrachtung dazu dienen, das Besondere solcher Auffassung und die Beziehungen zwischen seelischem Leben und dessen Ausdrucksformen aufzuklären. Da sich nun in Albrecht Dürer der deutsche Nationalcharakter in seinen mannigfachsten Eigenschaften offenbart, so können wir gerade von seiner Kunst befriedigende Auskunft erwarten.

Mit Albrecht Dürers Madonnendarstellungen sollen sich die folgenden Betrachtungen beschäftigen. Ehe ich mich aber ihnen selber zuwende, scheint es erforderlich, einen Blick auf die Marienbilder der deutschen Kunst des 15. Jahrhunderts in Malerei und Kupferstich zu werfen. Wie es kam, daß die Kölner Meister mit ganz besonderer Vorliebe die Madonna behandelt haben, erklärt sich leicht. Entsprach dieser Vorwurf doch ihrer zarten und gefühlvollen Geistesart, die eher weiblich als männ-

lich, wie schon manchmal hervorgehoben wurde, eine gewisse Verwandtschaft mit der sienesischer Künstler aufweist. Wie diese zeigen sie einen Mangel an dramatischer Energie, welcher sie in ihren Passionsdarstellungen leicht in Uebertreibungen geraten läßt. In der Schilderung der Madonna aber kann sich ihr Wesen nach seinen Vorzügen hin völlig ausleben, und so finden wir, daß sie nicht nur dieses Thema aufs reichste entwickeln, sondern daß ihre Behandlung desselben auch auf die mittelrheinische, oberrheinische und augsburger Schule hinüberwirkt, während nur die fränkische hierin völlig unabhängig ihr gegenüber steht.

Unter den Kölner Malern ist der Begründer der Kunst des 15. Jahrhunderts der Meister der Madonna mit der Bohnenblüte. Dieser gab in seinen beiden Marienbildern (Köln, Museum, Nürnberg, Germ. Museum) das Vorbild für die folgenden Meister. Bei ihm hat Maria einen träumerisch weltfremden Zug, die Stirn ist überhoch und breit, das Haar wellig goldblond; die Augen, die zum Kinde herabschauen, verleihen der tiefreligiösen Empfindung des Meisters den herrlichsten Ausdruck. Keiner der späteren kölnischen Maler hat ihn hierin übertroffen, so sehr sie, rein als bildende Künstler betrachtet, über seine Kunst hinauskamen. Einer seiner unmittelbaren Schüler schuf das schöne Bild des hortus conclusus im städtischen Museum zu Frankfurt a. M., eine zwangslose Vereinigung von Engeln und Heiligen um die Madonna in einem frühlingsprangenden Garten.

Sein bedeutendster Nachfolger aber war Stefan Lochner. In einigen Bildern verleiht auch er der Jungfrau einen überirdischen Zug, zumeist aber versetzt er sie mitten in die Wirklichkeit hinein. Das Kölner Dombild bietet eine mit monumentalem Sinn erfüllte Darstellung der thronenden, von den Königen verehrten Gottesmutter. Im Altenburger Bilde sehen wir eine schlichte deutsche Frau, die mit inniger Liebe auf ihr Kind schaut. Wiederum in dem Bilde des Erzbischöflichen Seminars tritt uns eine hoheitsvolle Erscheinung entgegen, deren Augen von kindlicher Reinheit strahlen. Besonders anziehend aber zeigt sich die Kunst des Meisters in der bekannten Madonna in der Rosenlaube, die von zahlreichen musizierenden Engeln verehrt wird.

Lochners Nachfolger geraten allmählich unter flandrischen Einfluß. So der Meister der Verherrlichung Mariä, der in seinem Hauptbilde, nach dem er benannt wurde (Köln, Museum), ein Gemälde von großartiger Feierlichkeit gibt, das kompositionell von Memling beeinflußt, in den Typen einen Nachklang Lochnerscher Kunst offenbart. Etwa zur selben Zeit schuf der Meister des Marienlebens seine Bilder, in denen er die Madonna mitten in die bürgerliche Häuslichkeit hineinversetzt. Seine in den Typen an Rogier und Bouts erinnernden Gestalten sind nicht so frisch und unmittelbar empfunden wie die Lochners, doch hat er auf dem Berliner Bild der Maria im Himmelsgarten dessen Frauengestalten nicht ohne Glück nachgebildet.

Beeinflußt durch ihn erscheint der Meister der heiligen Sippe auch in der Auffassung der Maria. Er gibt in seinem Hauptgemälde (Köln, Museum) ein streng komponiertes Repräsentationsbild, dessen heilige Frauen als würdige Gestalten, in prächtige Kleidung gehüllt, erscheinen, aber an tieferer Beseelung fehlt es ihm ebensosehr wie seinem Zeitgenossen, dem Meister von St. Severin, der in einem bekannten Bilde des Kölner Museums sechs heilige Jungfrauen um die Himmelskönigin versammelt. Zahlreiche Engelgestalten erfüllen die Luft, und es eröffnet sich der Ausblick auf einen prächtigen Garten, der für den Mangel an Schönheitssinn in den einförmigen Typen entschädigen muß. Hinwiederum knüpft der Meister des hl. Bartholomäus in seiner Jugend an den Marientypus Schongauers an (Anbetung der Könige, Sigmaringen), während er in den späteren Bildern altkölnische Vorbilder benutzt, die er nach der Seite des Gezierten und Affektierten hin umbildet. Mit ihm schließt die kölnische Schule des 15. Jahrhunderts ab.

In der süddeutsch-schwäbischen waren die bedeutendsten Zeitgenossen Lochners: Lukas Moser und Konrad Witz. Wie der Meister des Tiefenbronner Altars die Jungfrau aufgefaßt hat, wissen wir nicht, Konrad Witz aber gibt in seinem Bilde der Genfer Galerie eine Darstellung der Madonna mit mehreren Heiligen im Innern einer Kirche, die in der Auffassung des Raumes und der Gewandung von Rogier beeinflußt erscheint, während der längliche Typus Marias völlig eigenartig

gebildet ist. Wichtiger als die Maler sind für die Gestaltung des Madonnenideals in dieser Schule, meine ich, die Kupferstecher gewesen: Meister E S vor allem, der wohl am Oberrhein ansässig war, hat zahlreiche Marienbilder geschaffen, die für die künftige Auffassung in Stich und Malerei sehr bedeutungsvoll wurden. Er gibt z. B., wohl im Anschluß an das erwähnte Bild des hortus conclusus in Frankfurt a. M., eine reizvolle Darstellung der Himmelskönigin mit Heiligen und musizierenden Engeln im Garten (P. II, 148). Der ovale Typus zeigt hier deutlich Beziehung zur kölnischen Schule. Auch findet sich bei ihm ein Stich, der die Madonna mit zwei Engeln im Zimmer zeigt. Dieser wurde für Holbein d. ä. von vorbildlicher Bedeutung.

Zwei andere Stecher sind von ihm abhängig: Schongauer, der Meister von Colmar, und der wohl am Mittelrhein ansässige Meister des Hausbuches. Schongauer gibt in seinen Stichen die jungfräuliche Zartheit und Reinheit Mariens mit ähnlichem Feingefühl wieder wie die Kölner, erscheint vielleicht auch ein wenig durch sie beeinflußt, sein Madonnentypus aber läßt sich am besten vielleicht als eine freie Umbildung des Rogierschen erklären. Inwiefern seine Stiche, besonders die Madonnen auf der Mondsichel und auf der Rasenbank, Dürer beeinflußten, davon wird später noch öfter die Rede sein. Beim Meister des Hausbuches finden sich die Mondsichelbilder (die wohl zuerst bei E S auftauchen) ebenfalls nicht selten (Lehrs 23, 24), auf einem anderen Blatte verherrlicht er die säugende, von sieben Engeln verehrte Madonna (Lehrs 25). Eins seiner schönsten Werke aber ist die heilige Familie beim Rosenstock (Lehrs 30). Hier kauert Joseph hinter der Rasenbank und spielt mit dem Kinde, das zu Füßen der Mutter zwischen ihren Knieen steht. Den Hintergrund bildet eine herrliche Seelandschaft. Bei diesem Meister zeigt Maria einen mehr rundlichen Typus als bei E S, die breite Stirn und das etwas kurze Untergesicht sind dafür charakteristisch. In der liebenswürdigen Schilderung idyllischen Behagens wetteifert er mit Schongauer.

Unter den schwäbischen Malern im letzten Drittel des Jahrhunderts ist nur Holbein d. ältere durch seine Marienbilder von Bedeutung gewesen. Er zeigt sich darin beeinflußt von E S und Schongauer. Seine beiden Bilder im Germanischen

Museum stellen die thronende Madonna dar, der Typus unterscheidet sich von demjenigen Schongauers durch das nach unten spitzer zulaufende Oval, ist ihm aber sonst sehr ähnlich, die schlank gebildeten Engel dagegen erinnern an E S, während die reizvolle Belebung des einen Bildes durch mehrere Vögel eine originale Erfindung Holbeins zu sein scheint. Charakteristisch für die schwäbischen Künstler im allgemeinen ist, daß bei ihnen nicht die feierlichen Repräsentationsbilder hervorstechen, wie bei den Kölnern der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Vielmehr lieben sie die schlichten, häuslichen Szenen mit wenigen Gestalten.

Die fränkischen Meister endlich haben sich zwar eingehender mit Passionsdarstellungen beschäftigt als mit unserm Thema; immerhin finden sich lehrreiche Beispiele unter den Werken jedes irgendwie bedeutenden Künstlers. Von Meister Berthold ist die Imhofsche Madonna in St. Lorenz zu nennen. Wie Thode in seiner «Geschichte der Nürnberger Malerschule» Seite 32 ausführt, ist der Charakter des Bildes ein italienischer (die Madonna erscheint als Halbfigur von vier Engeln getragen. Das Gewand ist über das Haupt herübergezogen). Zugleich aber ist es bezeichnend für den ernsten und strengen Geist, der die Nürnberger Schule beherrscht.

Sein Nachfolger, der Meister des Tucherschen Altars, nach Thode mit D. Pfennig identisch, schuf das Gemälde der Madonna als Himmelskönigin in der Klosterkirche zu Heilsbronn. Knieende Zisterziensermönche scharen sich unter den Mantel der Maria, die von zwei Engeln gekrönt wird.[1] Die hoheitsvollen Züge bringen den mächtigen Ernst der Gesinnung dieses Meisters vollendet zum Ausdruck. Hans Pleydenwurff, nicht unmittelbarer Schüler, aber würdiger Nachfolger des eben genannten Künstlers, gerät bereits unter flandrischen Einfluß. Seine größere Milde und Weichheit offenbart am gewinnendsten die «Verlobung der hl. Katharina» in der alten Münchener Pinakothek. Hier fesseln die zart mädchenhaften Züge der Jungfrau; wir erblicken die Auffassung bereits vor-

---

[1] Dieses Bild hat vielleicht Dürer vorgeschwebt, als er den Holzschnitt der «Madonna mit den Karthäusern» schuf.

gebildet, die sich in Dürers Madonnenstichen aus den Jahren 1518—20 kundtut. Die emsige und liebevolle Schilderung aller Einzelheiten in der Ausstattung des Wohngemachs wie der durch das Fenster hereinblickenden Dorflandschaft mutet dagegen als eine Vorahnung dessen an, was Dürer schon in seiner Frühzeit am Dresdener Altar so anmutig zu gestalten weiß.

Aus den Werken Michel Wolgemuts aber vermögen wir nicht zu erkennen, daß sein großer Schüler für die Auffassung des Marienideals etwas bei ihm gelernt haben könne. Seine «hl. Sippe» in der Marienkirche zu Zwickau beweist dies aufs deutlichste. Die freie und weiträumige Anordnung der kölnischen Sippenbilder ist hier nicht zu finden. Die Gruppierung erscheint vielmehr recht befangen und einförmig. Für die Madonna selber sind das übermäßig runde Oval, die ausdruckslos blickenden Augen charakteristisch. Sein Nachfolger Wilhelm Pleydenwurff hält sich in der Tafel des Peringsdörfer Altars, wo er Lukas die Madonna malend darstellt, eng an die Auffassung des Hans Pleydenwurff. Was für diesen gesagt wurde, gilt auch für ihn, nur daß sich hier eine noch weichere und zartere Empfindung ausspricht als bei dem älteren Meister.

Wie oben gezeigt, ist für die fränkischen Künstler, wenigstens die der Zeit vor dem Einfluß der flandrischen Kunst, eine herbere, strengere Auffassung wesentlich, von der lyrischen Weichheit der Kölner haben sie nichts. Der größte fränkische Künstler aber, Dürer, vereinigt in seiner umfassenden Persönlichkeit die Grundauffassungen beider Schulen, und auch die stille Beschaulichkeit, die den schwäbischen Meistern eigen ist, kehrt bei ihm nun gewissermaßen auf eine höhere Stufe erhoben wieder.

---

## ERSTES KAPITEL.

# **Vor der Lehrzeit.**

Der junge Dürer hatte im Alter von 13 Jahren voll naiver Zuversicht sich selbst zu konterfeien versucht und es war ihm, gewiß zu seiner großen Zufriedenheit, gelungen, wenigstens das Charakteristischste seiner Züge zu treffen. So gewann er den Mut, andere Aufgaben in Angriff zu nehmen und noch, bevor er zu Wolgemut in die Lehre kam, wagte er sich, soviel wir wissen, zum erstenmal an einen religiösen Stoff: die Madonna in der bekannten Federzeichnung des Berliner Kabinetts, die er selbst mit A d 1485 bezeichnete (L. 1). Unter einem prächtigen Thronhimmel sitzt die jugendliche Maria, die auf reichem Lockenhaar eine Krone trägt. Voll Verehrung sind zwei Engel zu beiden Seiten des Thrones erschienen, das Kind, auf welches sie ihre Blicke richten, mit Lauten- und Harfenspiel zu erfreuen. Jesus steht den Arm um den Hals der Mutter schlingend auf ihrem Schoße. Sie schaut den Kopf gedankenvoll zur Seite neigend auf ihr Kind nieder. — Von Dürerischem Wesen ist in dieser Zeichnung noch wenig zu erkennen; auch erschien die Komposition als zu reif, um von einem Knaben selbständig erfunden zu sein. Daher nahm man lange Zeit an, daß Dürer hier ein Gemälde oder einen Stich kopiert habe. Bereits Thausing (Dürer I, S. 58) hatte in der mächtigen Krone, die die Madonna trägt, eine Verwandtschaft mit Bildern der kölnischen Schule bemerkt. Ephrussi (Dürer et ses dessins, S. 4) wollte sogar in einem Gemälde der kölnischen Schule, welches sich früher mit der Zeichnung zusammen in der Sammlung

Hulot befunden habe, das direkte Vorbild für die nunmehr, wie gesagt, in Berlin aufbewahrte Zeichnung sehen. Janitschek nimmt ebenfalls in seiner «Geschichte der deutschen Malerei» S. 326 ein niederrheinisches Vorbild an. Thode aber (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. Band X, S. 5) weist die Ephrussische Annahme als irrig zurück, er findet die Aehnlichkeit mit dem Bilde der Sammlung Hulot sehr geringfügig und ist mit Robert Vischer der Ansicht, daß ein uns unbekannter Stich des Meisters E S dem jungen Dürer vorgelegen haben könne. Jedenfalls haben Thode und Vischer Recht, wenn sie auf E S hindeuten.

Die beiden Engel der Zeichnung weisen in Stellung und Bewegung starke Beziehungen auf zu den Engeln des E S-schen «hortus conclusus» (P. II, 148) auf. Namentlich ist die Greifbewegung des harfenden Engels zu beachten. Durch den Typus der Madonna fühlt man sich freilich wenig an E S erinnert; wohl findet sich das spitze Kinn und die schmale lange Nase auch bei diesem Stecher, doch fehlt der Dürerschen Madonna die ausgeprägt runde Wangenlinie, die für E S-sche Madonnen charakteristisch ist. Wie schon Thausing a. a. O. angedeutet hatte, hegte dann auch Thode die Meinung, daß in dem Madonnentypus etwas an Wolgemut erinnere. Gewiß ist jedem, der dessen Marienbilder kennt, die übermäßig breite und hohe, etwas unlebendig gezeichnete Stirn, wie sie auch unsere Zeichnung gibt, etwas Wohlbekanntes; das spitz zulaufende Untergesicht dagegen findet sich in Wolgemuts Köpfen nicht, bei ihm treffen wir immer eine fast übertriebene Rundung der Wangen. Vollends der Blick der tief gesenkten Augen scheint mir vielmehr die Erinnerung an das träumerische Wesen kölnischer Marien wachzurufen. Auch möchte ich ferner darauf hinweisen, daß der harfende Engel mit dem runden Kindergesicht rechts, das so gar nichts mit einem E S-schen Engelantlitz gemein hat, stark an Lochners Engel gemahnt, man beachte die sehr breite Wangenlinie, die Zeichnung der Augen, den Blick voll kindlicher Naivität. Die Kompositionsidee dagegen: Maria thronend mit zwei großen Engeln zur Seite, die übrigens auch sonst, ganz besonders aus Memlings Bildern bekannt ist, hat Dürer vielleicht von E S entlehnt. Dieser gibt in seinem Stich (B. VI, 15, 32)

zwei große schlanke Engel neben einer allerdings hier nicht sitzenden, sondern vor dem Thron stehenden Maria. Wenn ich nun alles bisher betrachtete überblicke, so ist es mir am wahrscheinlichsten, daß Dürer in seiner Zeichnung entweder eine sehr freie Umbildung eines uns unbekannten Stiches von Meister E S gegeben hat oder daß er die Motive zweier Stiche des Meisters, etwa des hortus conclusus und des eben erwähnten Blattes B. VI, 15, 32 kombinierte, dabei aber Reminiszenzen an etwa von ihm gesehene kölnische Bilder namentlich in dem Engel zur Rechten geschickt verwertete. Sein eigenes Verdienst aber bei diesem allerdings noch unselbständigen Werke besteht darin, daß er trotz mannigfacher Anlehnungen doch einen einheitlichen Gesamteindruck erreichte. Ja der Engel zur Linken mit dem zart gebildeten Lockenhaar und dem sanften Blick läßt nach meiner Empfindung schon ahnen, daß hier ein wenn auch noch unerfahrener Künstler, sein eigenes Leben zu verkörpern sucht. Und schließlich ist jeder Federzug des Blattes bereits mit der ganzen Liebe gezeichnet, die ihn später erfüllte.

## ZWEITES KAPITEL.

### **Unter Schongauers Einfluß.**

Im Jahre 1486 kam Dürer zu Wohlgemut in die Lehre. Aus der Zeit des Aufenthaltes bei diesem sind uns keine Mariendarstellungen bekannt. Die einzigen Werke aber, die sich aus jenen Jahren (1486—90) erhalten haben, die Federzeichnungen der drei Landsknechte (Kupferstichkabinett Berlin, L. 2) und des Reiterzuges (Kupferstichkabinett Bremen, L. 100) beweisen deutlich, daß er sich von Wohlgemut wenig beeinflussen ließ. Denn Dürer lehnt sich hier ganz augenscheinlich an gewisse Genrestiche des Meisters des Hausbuches an. Zugleich aber zeigt sich, wie Thode a. a. O. nachweist, eine gewisse Beziehung zu Schongauer. Dieser Künstler wird dann in den Jahren 1490—95 für Dürers Mariendarstellungen von maßgebender Bedeutung. Seine Stiche waren dem jungen Albrecht früh bekannt geworden. Das beweist eine noch vor der Lehrzeit entstandene Federzeichnung, die Frau mit dem Falken im Britischen Museum (L. 208), die nach Lippmann an die klugen und törichten Jungfrauen Schongauers erinnert, (in der Tracht nach Thode an die Gestalten des Peringsdörfer Altars). Wäre uns aus der Lehrzeit Dürers ein Madonnenbild erhalten, so würde es vermutlich ebensowenig wie die oben erwähnten Zeichnungen in Berlin und Bremen eine künstlerische Abhängigkeit von Wohlgemut deutlich gemacht haben. Wie hätte auch dem jungen Künstler, der in der Berliner Madonna von 1485 durch das zarte und anmutige Wesen des Engels zur Linken so offenkundig seine Geschmacksrichtung erwiesen, die

derbe und grobe Typenbildung Wohlgemutscher Frauen irgendwie nachahmenswert erscheinen können? Und auch in den während der Wanderjahre entstandenen Werken läßt sich von einem Einflusse seines Lehrers nichts entdecken. Man wird wohl Friedländer recht geben müssen, wenn er (Repertorium XIX, 386) sagt, daß Dürer während dieser Jahre 1490—94 in den Bannkreis Schongauers gerät; wenigstens läßt sich dies von den Mariendarstellungen behaupten, wenn auch immerhin noch andere Einwirkungen mitgespielt haben mögen.

Wohl die früheste unter den während der Wanderjahre ausgeführten Zeichnungen ist die in Feder ausgeführte Madonna unter dem Baldachin (im Louvre, L. 300). Sie ist nicht datiert, von ihrer Entstehungszeit wird weiter unten die Rede sein. Die Himmelskönigin sitzt in breit angeordneter Gewandung auf einer mit Kissen belegten Bank unter einem Baldachin, dessen Vorhänge von zwei Engeln zur Seite gezogen werden. Hinter der Mutter werden vier andere sichtbar, die das auf ihrem Schoße stehende Kind mit Lauten- und Harfenspiel zu ergötzen trachten. Mit der zuerst besprochenen Zeichnung hat diese wenig Verwandtschaft, nur die musizierenden Engel erinnern im Motiv daran. Dürer hat sich hier an eine schwierigere, figurenreichere Komposition gewagt, und die Lösung der Aufgabe ist ihm nicht völlig gelungen. Die Engel stehen unter dem Gezelt zu dicht, so daß sie kaum genügend Raum zu haben scheinen. In der Gewandbehandlung zeigt sich doch schon eine größere Freiheit. Der Typus der Maria erscheint dem Schongauers nachgebildet. Nur hat Dürer hier schon soviel von seinem persönlichen Gefühl hineingelegt, daß man beim ersten Anblick gar nicht an Schongauer denkt; er hat das Starre, Spröde erweicht, und das sanfte Lächeln wirkt mit einer solchen Unmittelbarkeit, daß man fühlt: dieser junge Künstler geht weiter über den Colmarer hinaus in der seelischen Belebung seiner Gestalten. An diesen erinnert noch stark das segnende, den Apfel haltende Christkind, man vergleiche damit Schongauers Stich B. 67. Das Motiv der Vorhang bei Seite ziehenden Engel ist ebenfalls jenem Meister eigentümlich, es erscheint z. B. auf dem Stich B. 70: Christus als Himmelskönig. Die Typen der Engel sind von Dürer schon

selbständig durchgebildet, gemahnen aber noch ein wenig an die Schongauerschen Vorbilder. Hier ist zu vergleichen der Laute spielende Engel mit dem auf Schongauers Blatt B. 96, man könnte freilich auch durch das holde Lächeln eben dieses Engels und seine runden Kinderaugen sich versucht fühlen eine Beeinflussung durch Memling anzunehmen, auf dessen Bildern ähnliche Gestalten vorkommen. Jedoch, so lange wir nicht wissen, daß Dürer auf seiner Wanderschaft nach den Niederlanden gekommen ist, muß man wohl auf die Abhängigkeit von Schongauer das größere Gewicht legen. Die Entstehungszeit dieser Zeichnung läßt sich nur ungefähr feststellen. Vergleicht man sie mit den früher erwähnten von 1489 (Landsknechte, Berlin; Reiterzug, Bremen) so wird man finden, daß die Louvrezeichnung trotz ihrer mannigfachen Schwächen, die in der Schwierigkeit ihrer Aufgabe begründet liegen, doch einen reiferen Eindruck macht: die Einzelheiten sind mit größerer Feinheit und Wahrheit durchgebildet. Dagegen ist sie im Vergleich zur Erlanger Zeichnung der hl. Familie, die weiter unten besprochen werden soll, noch befangen und unfrei, namentlich in der kleinlichen Faltengebung, der noch etwas unsicheren Modellierung der Köpfe. Diese Erlanger Zeichnung verlegt Seidlitz (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen XV, 25) in die Zeit von 1487/88, weil das auf der Rückseite des Blattes befindliche Selbstporträt Dürer als einen Jüngling von 16—17 Jahren zeige. Nun sieht ja freilich, wie Seidlitz ganz richtig meint, Dürer auf der Zeichnung jünger aus als auf dem gemalten Selbstporträt von 1493, ob aber wirklich um 5 bis 6 Jahre, das erscheint mir zweifelhaft. Auch Friedländer (Repertorium XIX, 18) ist geneigt, die Erlanger Zeichnung später als Seidlitz, um 1491, anzusetzen. Der gereifte Stil veranlaßt mich, sie noch lieber ins Jahr 1492 zu verlegen. Ueber die Louvrezeichnung, die ich früher, wie schon oben gesagt, als die Erlanger ansetzen möchte, äußert sich Seidlitz nicht. Lippmann sowohl wie Friedländer versetzen sie in den Anfang der neunziger Jahre. Ich möchte aus obigen Gründen annehmen, daß sie um 1490/91 entstanden ist.

Weit freier und selbständiger beweist Dürer sein künstlerisches Vermögen in der bereits erwähnten Federzeich-

nung der hl. Familie (Bibliothek Erlangen, L. 430) die ich nach obigen Darlegungen in das Jahr 1492 verlegen möchte. Daß sie in der Tat nicht wohl früher angesetzt werden kann, erhellt auch daraus, daß sie im engsten Zusammenhang mit einer andern Federzeichnung steht, die sich früher bei Rodriguez, Paris, befand, jetzt aber in Berlin aufbewahrt wird, beide Zeichnungen aber Vorstudien sind zu dem Kupferstich der Madonna mit der Heuschrecke, die nach dem Urteil von Kupferstichkennern wie Lippmann um 1494/95 geschaffen wurde. Darüber werde ich noch weiter unten zu sprechen haben. — Die Erlanger Zeichnung gibt im Gegensatz zu den beiden früheren, deren Grundton ein feierlicher war, ein religiöses Genrebild. Die heilige Familie ist auf der Flucht nach Aegypten begriffen, Maria hat sich auf einer Rasenbank niedergelassen und drückt das Kind, welches seine Aermchen um ihren Hals schlingt, innig an sich, voll mütterlicher Liebe darauf niederschauend; Joseph steht im Reisemantel hinter der Bank, beugt sich etwas vor und läßt seine besorgten Blicke auf dem Kinde ruhen. Dürer geht hier noch weiter als in der Louvrezeichnung über Schongauers Bestrebungen hinaus. Er gibt nicht eine einfache Zustandschilderung, sondern erfaßt einen momentanen Vorgang und fügt die Gestalten in völlig freier, man möchte sagen, naturalistischer Weise zusammen. Der Typus der Madonna steht diesmal Schongauer noch näher als der der Louvrezeichnung, aber Dürer zeichnet nun mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, er entwickelt ein so mächtiges Formgefühl in der Umrißlinie des Kopfes, daß wir gleichwohl garnicht an das Vorbild zu denken gezwungen sind. Dazu das Motiv: das Kind, die Mutter um den Hals fassend, offenbar von Dürer aus eigner Beobachtung geschöpft und mit der ganzen Innigkeit erfaßt, die ihn vor seinen Zeitgenossen auszeichnet. Großartig empfunden ist der sorgfältig studierte Faltenwurf, wir gewahren die Eckigkeit und Sprödigkeit der Linien kaum, so imponierend wirkt bereits das ganze Gefüge. Bei der Gestalt Josephs liegt die Erinnerung an Schongauers Nährvater nicht fern, aber Dürer hat es verstanden, aus den gutmütigen etwas schwächlichen Zügen einen kraftvollen Charakterkopf zu entwickeln. Mächtig wölbt sich jetzt die hohe Stirn, Haupt- und Barthaar sind lebendiger beobachtet, und der Blick hat

eine Intensität erreicht, die uns des Greises besorgte Gefühle aufs deutlichste kundgibt. Schon beim Meister des Hausbuches findet sich das Motiv des hinter der Bank stehenden und besorgt auf das Kind schauenden Joseph (Lehrs 29). Da dieser Kupferstecher aber wohl bis ins 16. Jahrhundert hinein geschaffen hat, könnte dieser Stich möglicherweise später entstanden sein als Dürers Zeichnung. — Wie man sieht, bedeutet diese gegenüber der Louvrezeichnung einen großen Fortschritt. Als Seidlitz sie im Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen (Band XV, 23) zuerst Dürer zuschrieb, da wußte noch niemand, in wie engen Beziehungen sie zu dem Kupferstiche der Madonna mit der Heuschrecke steht. Dies aufgedeckt zu haben ist das Verdienst von Rodriguez, der in der Gazette des Beaux-arts 1899, S. 220, eine damals in seinem Besitz befindliche Federzeichnung einer heiligen Familie, die jetzt im Berliner Kupferstichkabinett aufbewahrt wird, veröffentlichte und nachwies, daß diese ebenso wie die Erlanger Zeichnung von Dürer in dem oben erwähnten Kupferstich verwertet worden ist. In dieser Zeichnung (reproduziert in »Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinett Berlin« III. G.) gibt Dürer zum erstenmal eine Mariendarstellung mit landschaftlichem Hintergrund. Links erheben sich steile Felswände, zu deren Füßen ein Fluß an baumreichen Ufern entlang strömt, während man rechts einen See erblickt, den niedrige Gebirgszüge in der Ferne begrenzen. Wie in der Erlanger Zeichnung hat sich die Jungfrau auf einer Rasenbank niedergelassen, aber hier ist die Beziehung zu dem Kinde eine minder enge wie dort. Es sitzt auf dem Schoße der Mutter und wendet den Kopf herum nach Joseph, auf den es mit der rechten Hand deutet. Die Mutter bietet dem Kinde eine Nelke dar und schaut freundlich nieder; Joseph sitzt hinter der Rasenbank am Boden und ist eingeschlafen, er stützt den Kopf in die arbeitsrauhe Hand und wir meinen ihn ruhig atmen zu hören. Diese Gestalt ist wohl die beste der ganzen Zeichnung. Josephs Kopf erinnert noch mehr an Schongauers Nährvater als in der Erlanger Studie. In der Madonna aber zeigt sich nicht ganz die frische Unmittelbarkeit der Empfindung wie auf jener. Die Zeichnung des Antlitzes läßt den großen Zug vermissen, auch ist die Bewegung der die Nelke haltenden Hand nicht völlig

natürlich. Sehr liebevoll und fein aber ist die Landschaft ausgeführt, wenn auch eine rechte Beziehung zwischen ihr und den Gestalten noch nicht hergestellt. Rodriguez verlegt dieses wie auch das Erlanger Blatt in die Jahre 1491/92, was mir richtig erscheint. Auch er vergleicht besonders die Selbstporträtzeichnung mit der von 1484, wie Seidlitz getan hatte, und findet den Fortschritt so bedeutend, namentlich in der Zeichnung der Hände, daß er lieber einen Zeitraum von 7—8 Jahren zwischen beiden annehmen will, als von 3—4, wie Seidlitz möchte. Die Gleichzeitigkeit der Erlanger und der Rodriguezschen Zeichnung ist augenscheinlich. Rodriguez weist noch besonders darauf hin, daß die Stellung der Hand in dem Selbstporträt (Erlangen) genau die gleiche ist wie bei dem Joseph der von ihm veröffentlichten Zeichnung. Der französische Forscher erinnert auch an die Zeichnung des Belisar in Berlin. Diese weist freilich in der Landschaft mannigfache Analogieen mit der Rodriguezschen auf, ist aber wohl später entstanden.

Vergleicht man nun mit diesen beiden Studien in Erlangen und Berlin den Kupferstich der Madonna mit der Heuschrecke (B. 44), so findet man, daß Dürer aus allen beiden Motive herübergenommen hat. Die Madonna selber und das Kind zeigen ungefähr die gleiche Haltung wie auf der Erlanger Zeichnung, merkwürdiger Weise aber nicht im Gegensinn, wie es sonst bei Kupferstichen gewöhnlich ist. Während nun auf der Studie das Kind die Mutter wirklich umarmt, greift es auf dem Stiche von beiden Händen emporgehoben nur an den Hals der Mutter, ohne Wange an Wange zu schmiegen. Wahrscheinlich hat Dürer, der der Kunst des Stechens noch wenig kundig war, das Motiv nicht einfach übernommen, weil das dichte Aneinander beider Köpfe Unklarheiten in der Stichelführung hätte verursachen können. Soweit sich der Kopf des Kindes auf der Erlanger Studie erkennen läßt, ist er dem des Stiches sehr ähnlich gebildet. Der Kopf der Jungfrau indessen zeigt mehr Verwandtschaft mit der Rodriguezschen Zeichnung: es sind dieselben Züge, nur von der Gegenseite gesehen, der zierliche Mund, das rundliche Kinn, die schweren Augenlider, auch die Behandlung des vorn schräg gescheitelten Lockenhaares stimmen genau überein. Doch hat der Typus des Stiches etwas freieres

und vornehmeres in der Linienführung, sodaß man nicht mit Unrecht (Friedländer, Repertorium XIX, 386) an italienische Einflüsse gedacht hat. Indessen ist doch Schongauers Grundtypus noch unverkennbar. Aus der Rodriguezschen Zeichnung hat Dürer auch die Gestalt des schlafenden Joseph übernommen, aber er hat sie mehr zurückgedrängt, um die einheitliche Bildwirkung zu verstärken. Darum hat er auch die Gestalt Marias auf dem Stiche so dargestellt, daß sie die ganze Mitte des Bildes einnimmt, während sie früher an der Seite saß. In der Wiedergabe der Landschaft treten die größten Fortschritte zutage. Die vielen und mannigfaltigen Einzelheiten der Rodriguezschen Studie sind hier einer großen Vereinfachung unterworfen worden. So nimmt die ganze Mitte des Hintergrundes jetzt der See ein, und die verwirrende Linienfülle links ist beseitigt, wodurch alle Details sich klar und deutlich herausheben. Als oberen Abschluß des Stiches fügt Dürer die Erscheinung Gottvaters und der Taube in Wolken hinzu. Man muß wohl sagen, daß dieser Stich zwar nicht die ganze Frische und Lebendigkeit der Auffassung, wie die Erlanger Studie hat, die wie wir wohl als den früheren Entwurf anzusehen haben, aber andererseits doch ein höheres Stilgefühl offenbart, das sich sowohl in der energischen Herausbildung der Einheit in der Komposition, wie auch in der großen Klarheit und Uebersichtlichkeit (gegenüber der Rodriguezschen Zeichnung) auswirkt. Wann ist nun dieser Stich entstanden? Allgemein herrscht die Ansicht, daß er nicht später als 1496 geschaffen sein könne, da vom nächsten Jahre an das Minuskel-d des Monogrammes der Majuskel das Feld räumt. Die Kupferstichkenner haben ihn meistens um 1494/95 angesetzt, etwa gleichzeitig mit dem angezweifelten Stich des «Gewalttätigen». Rodriguez ist geneigt, dies zu verneinen und legt a. a. O. dar, daß doch wohl der außerordentlich starken Beziehungen wegen, die zwischen dem Stich und den Studien bestehen, jener nicht lange nach diesen, d. h. nach 1491/92 entstanden sein könne. Das reife Stilgefühl jedoch, welches der Stich bekundet und das in der Landschaft schon nach der Apokalypse vorausdeutet, veranlaßt mich ihn frühestens um 1494 zu datieren.

So erreicht denn die Periode ihr Ende, in der Dürers

Mariendarstellungen unter starkem Einfluß Schongauers stehen. Wie sich zeigt, übernahm er den Typus, bildete ihn aber immer selbständiger um; er erfüllt ihn schon in der Louvrezeichnung mit seinem persönlichen Gefühl, das im Lächeln seinen Ausdruck fand, steigert dann in der Erlanger Zeichnung die Formensprache in bedeutendem Maße, so daß man geradezu von großartiger Auffassung reden kann, während er in der Rodriguezschen Studie Schongauer näher blieb und gab schließlich im Kupferstich der Maria mit der Heuschrecke einen ideal schönen, vielleicht auf italienische Anregungen zurückgehenden Typus, der aber dennoch das Schongauersche Grundgepräge nicht verleugnen konnte. Die Bewegungsmotive, welche er dem Colmarer Meister entlehnt, bildet er alle in selbständiger Weise um und fügt aus eigener Beobachtung manch neues hinzu, so die herrlich erfundene Gestalt des besorgt herüberschauenden Joseph in der Erlanger Zeichnung und ebenda das Motiv des die Mutter innig umhalsenden Kindes. Gerade diese beiden Züge machen deutlich, in welcher Richtung der junge Albrecht über Schongauer hinausstrebt: Er greift aus dem ihn umgebenden Leben Bewegungsmotive und Stellungen auf, die geeignet sind, ein innigeres Gefühlsleben aus seinen Marienbildern zum Beschauer reden zu lassen, als dies bis dahin in Deutschland möglich gewesen war.

---

DRITTES KAPITEL.

## Mantegneske Formensprache.

Mannigfache Zeichnungen weisen in den Jahren 1493—95 darauf hin, daß Dürer sich mit lebhaftestem Interesse der italienischen Kunst zuwendet. Es finden sich Studien nach Lorenzo di Credi, nach den Pollajuoli, schließlich nach Kupferstichen Mantegnas. Neuerdings ist man nun immer mehr zur Ueberzeugung gekommen, daß der junge Künstler, wenn nicht auf der Wanderschaft, so doch wenigstens nach der Heimkehr und Hochzeit, etwa im Winter 1494/95, nach Italien gekommen sein müsse. G. von Térey hat sich bemüht, die Gründe, welche für eine Reise gerade in dieser zuletzt genannten Zeit sprechen, zusammenzufassen (Dürers italienischer Aufenthalt 1494/95, Straßburg 1892) und besonders darauf hingewiesen, daß die starken Anklänge an Mantegnas Formensprache, die Dürers Werke in den Jahren 1496—1500 zeigen, nicht genügend durch eine Kenntnis der Kupferstiche des Paduaners erklärt werden, und man deshalb annehmen müsse, er habe Mantegneske Gemälde gesehen. Auch ich bin dieser Ansicht. Es wird sich nun zeigen, welche Veränderungen Dürers Auffassung der Madonna unter der Einwirkung Mantegnesker Vorbilder erlitt. Auch von dieser Seite dürften sich einige Tatsachen ergeben, die geeignet sind, die Hypothese einer frühen italienischen Reise zu stützen.

Das erste Marienbild, in dem sich ein deutlicher Einfluß Mantegnesker Formensprache verrät, ist das Mittelstück des Dresdener Altars, der nach der Ansicht der meisten

Forscher 1496 entstanden sein dürfte. Wir blicken in ein bürgerliches Wohngemach durch ein Fenster, in dessen Rahmen das Jesuskind auf einem Kissen ruhend friedlich schläft. Ein kleiner Engel in kurzem Wämschen bemüht sich eifrig, ihm die Fliegen fortzuscheuchen, während die Mutter die Hände zum Gebet faltend hinter die Brüstung getreten ist und ernst sorgend auf das Kind blickt. Zahlreiche winzige Engelbuben tummeln sich in den Lüften. Mehrere von ihnen schwingen Weihrauchfässer, zwei andere gleiten eben hernieder, der Mutter eine Krone aufs Haupt zu setzen. Zwei dieser kleinen Gesellen sind emsig tätig, mit Besen und Eimer den von quadratischen Fliesen bedeckten Boden zu säubern. Den eifrigen Joseph, dem ebenfalls kleine Engelbuben helfen, gewahren wir im Vorblick durch die geöffnete Tür an seiner Arbeit. — Sehr ausführlich hat Thode (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XII, S. 22) nachgewiesen, worin der Mantegneske Einfluß in diesem Bilde besteht. Die größere Breite und Freiheit der Darstellung, namentlich des Raumes, ist es vor allem gewesen, die er dem Vorbild verdankt. Aber auch im einzelnen finden sich manche Anklänge. So im Antlitz der Maria die überaus energische Modellierung der Stirn, das stark hervortretende, halbkugelige Kinn, die tiefen, zu gleichmäßig wirkenden Schattenflächen der Wangen, der wie mit dem Meißel gebildete Mund. Aber trotzdem: eigentlich Mantegnesk ist das Gesicht keineswegs, der Rasenrücken ist schmäler gezeichnet und springt stärker vor, der Mund bei aller Schärfe der Form sensitiver empfunden; vor allem ist auch der Gesamteindruck ein durchaus deutscher. Ferner sind es die Puttengestalten, die Dürer hier als einer der ersten deutschen Meister der Berührung mit italienischer Kunst verdankt (etwa gleichzeitig mit dem Meister des Bartholomäus-Altars in Köln). Ihre Formensprache entspricht derjenigen Mantegnas so sehr, daß man wohl annehmen muß, er habe Altarwerke wie das von S. Zeno in Verona mit eigenen Augen gesehen. Denn nur so läßt es sich erklären, daß seine Engelkinder genau dieselben pausbäckigen Gesichter mit dem zierlichen Mund, wie auf jenem berühmten Madonnenbild zeigen. Auch die Flugbewegungen der Engel mag Dürer bei Mantegna studiert haben, da er ihnen sonst nicht

jene weiche Gelöstheit der Glieder hätte verleihen können. Die Tätigkeiten der Engel sind natürlich völlig aus Dürers eigenem Phantasieschaffen zu erklären. Von Hans Pleydenwurff aber (Verlobung der hl. Katharina, München) dürfte Dürer dazu angeregt worden sein, daß er den Beschauer durchs Fenster einen Ausblick ins Freie gewinnen läßt. Das Grundmotiv des Bildes indessen: die Madonna, in Halbfigur sichtbar, betet das auf einer Brüstung vor ihr liegende Kind an mutet ganz wie eine Erfindung italienischen Geistes an. Denn ein solcher allein ist gewohnt, das architektonische Element als ein wesentliches Prinzip bei der Komposition seiner Bilder zu benutzen. Und so meine ich, daß Dürer während seines italienischen Aufenthaltes diese Idee auf Gemälden der Schulen von Padua oder Venedig verkörpert fand. Bei Girolamo da Treviso dem Aelteren, dem Squarzioneschüler auf einem Bilde der Sammlung Weber betet Maria in ganz ähnlicher Stellung nur mit dem Oberkörper sichtbar das vor ihr auf einer Brüstung schlafende Kind an. Ein verwandtes Motiv findet sich bei den Muranesen, so bei Quritio da Murano auf einem Bilde der Akademie von Venedig. Charakteristisch für Dürer aber ist, daß er in seinem Drange nach seelischem Ausdruck die statuarisch strenge Haltung der Madonna, wie sie diesen Bildern eigentümlich ist, aufgibt. Bei ihm beugt sich die Mutter liebevoll besorgt, man möchte beinahe sagen, aus dem Bilde heraus. Betrachtet man das Gemälde im ganzen, so erkennt man, daß der Einfluß des Paduaner Meisters in Dürer einen leidenschaftlichen Wetteifer hervorruft; er will es ihm gleichtun um jeden Preis in der möglichst eindringlichen, täuschend plastischen Verkörperung seiner Gestalten. So hat Maria beinahe etwas Gewaltsames in ihren mächtigen Umrissen erhalten. Einen merkwürdigen Gegensatz dazu bilden die winzigen Engelbuben und die viel zu kleine Gestalt des Joseph in der Werkstätte; alles in allem keine vollendete Komposition, aber ein lebendiges Zeugnis für die starke Willenskraft, den kühnen Ehrgeiz des Meisters.

Sehr verwandte Erscheinungen bietet der Holzschnitt der hl. Familie mit den drei Hasen (B. 102) dar, welcher wohl gleichzeitig mit den ebenfalls Mantegneske Züge aufweisenden Holzschnitten: Reiter mit Landsknecht (B. 131), Herkules (B. 127),

Männerbad (B. 128) um das Jahr 1497, also nicht viel später als der Dresdener Altar angesetzt wird. Diese Blätter zeigen, namentlich in der Behandlung der derb konturierten Landschaft so außerordentliche Aehnlichkeiten, daß sie sicher in dieselbe Zeit, d. h. kurz vor Entstehung der Apokalypse fallen, die denselben Stil, nur etwas gereifter, vor Augen führt. Maria sitzt auf einer von üppigem Pflanzenwuchs umgrünten Rasenbank, in einen faltenreichen Mantel gehüllt, das lang herabfallende Haar mit einem Tuche bedeckt. Auf ihrem Schoße steht das Kind, welches eine Kette um den Hals trägt und im Gebetbuch der Mutter blättert. Diese aber achtet darauf nicht, sondern sieht ernst dem Beschauer entgegen, indes Joseph, hinter der Rasenbank stehend, Hut und Wanderstab in der Hand, im Begriff ist fortzugehen und sich noch einmal umkehrend einen liebevollen Blick auf dem Kinde ruhen läßt. Vögel beleben die Lüfte, aus denen Engel herniederschweben, deren Gürtelschleier lustig im Winde flattern, Maria eine perlengeschmückte Krone aufs Haupt zu setzen. Ganz im Vordergrunde sieht man die drei Hasen, nach denen das Blatt seinen Namen erhielt, possierlich miteinander spielen. Hinter den Gestalten schließt eine Gartenmauer mit Torturm den Vordergrund ab, und weiterhin gleitet der Blick in die Tiefe über See und Wälder, Berge und dörfliche Siedelungen. In noch höherem Maße als die Dresdener Tafel ist dieser Holzschnitt vom Geiste Mantegnas inspiriert. Erkennt man den Schongauerschen Joseph noch wieder in dem mächtigen Greisenkopf mit dem wirren Haupt- und Barthaar, den starken Augenbrauenwulsten und dem aus der Tiefe dringenden Blick? Und Maria, kann man da wirklich noch, wie es Thausing tut, an Schongauer erinnern? Ich glaube kaum; dieses Gesicht ist nicht eigentlich deutsch, wie das der Dresdener Tafel. Wir finden hier die etwas in die Breite gezogenen Augen, von hohen schmalen Brauen überspannt; die breite Wangenlinie und den scharf gezeichneten Mund, alles dies sind Mantegneske Züge. Und doch, in dem Blick ist trotz alledem ein starker Hauch Dürerschen Geistes zu verspüren: so treuherzig mild schauen Mantegnas Madonnen nicht drein, nur die eines deutschen Meisters. Die Engel, welche die Krone herabtragen, erinnern in ihrer lebhaften anmutigen Bewegung an die kleinen Gesellen

des Altars von S. Zeno, auch sie aber sind von Dürers eigener Empfindung beseelt. Es sei schließlich noch erwähnt, daß der Künstler das Motiv der Gartenmauer mit Torturm einem Schongauerschen Stiche (B. 32) entnahm. Hat dieser Holzschnitt den starken italienischen Einwirkungen zum Trotz ein deutsches Gepräge, so ist dies besonders der Landschaft zuzuschreiben, in der sich Dürers persönliche Beobachtung kund tut und die in der Linienführung von Hügeln und Bäumen schon ein starkes Naturgefühl erkennen läßt. Um die Rasenbank herum grünt und blüht es in wunderbarem Reichtum. Dadurch bewirkt Dürer, was Schongauer noch nicht vermochte, die Jungfrau selbst in unmittelbaren Zusammenhang mit der Natur zu bringen, so daß wir fühlen, diese Mutter hat nicht nur die Menschen lieb, nein, sie freut sich auch an allem, was Gott sonst werden ließ, an den herrlichen Bergen und Seen, den Blumen und Gräsern. Ein anderer Künstler hat gleichzeitig mit Dürer ähnliche Wirkungen erzielt: der Meister des Hausbuches in seinem Stiche (Lehrs 28), nur daß Dürer in der Verdeutlichung der Einheit von Mensch und Natur noch etwas weiter gelangt, als der ältere Stecher. Richten wir schließlich noch einmal den Blick auf die Gestalt Josephs, so sehen wir, daß Dürer jetzt, statt wie im Kupferstich von 1494 ihn hinter der Bank nur halb sichtbar werden zu lassen, damit er die Einheit des Bildes nicht störe, ihn vielmehr in stehender Haltung an den Rand des Blattes versetzt: Er ist jetzt der geistigen Einheit seines Bildes so sicher, daß er die formale vernachlässigen darf.[1]

[1] Etwa um 1498 dürften die Dresdener Tafeln der sieben Schmerzen Mariä entstanden sein, die Thode (Jahrbuch der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1901) Dürer zugeschrieben hat; ich verweise auf seine ausführlichen Darlegungen.

VIERTES KAPITEL.

## Anbahnung eines persönlichen Stils.

Nachwirkungen Mantegnesker Vorbilder lassen sich in Dürers Werken noch etwa bis zum Jahre 1500 konstatieren, so z. B. in dem Gemälde des Herkules, der nach den stymphalischen Vögeln schießt (Nürnberg). Bei dem Stiche der Madonna mit der Meerkatze (B. 42), der nach der Technik, der Auffassung der an die Apokalypse-Blätter erinnernden Landschaft und der Form des Monogramms etwa um 1498/99 entstanden sein dürfte, läßt sich dieser Einfluß nicht wahrnehmen, wohl aber sind allgemeine Hindeutungen auf italienische Vorbilder wahrzunehmen. Auf einer von üppigem Grün umsponnenen Rasenbank hat sich die Jungfrau niedergelassen. Sie stützt die Linke auf ein Buch und hält mit der Rechten das Kind, welches auf ihrem Schoße sitzend sich zur Seite neigt und mit einem Vogel spielt. Zu ihren Füßen ist eine zahme Meerkatze angebunden, den Hintergrund bildet ein See mit dem von Dürer etwas früher als Aquarell gemalten Weiherhaus (Brit. Museum). Der Marientypus ist länglich, die feinen Augenbrauen, die schmale Nase und der etwas schief liegende Mund sind mit metallischer Schärfe gezeichnet. Man fühlt hier etwas von italienischem Geist, kann aber doch den Namen keines bestimmten Meisters nennen, nicht einmal den Jacopo de Barbaris, an den die Zeichnung der Nase und des Mundes ein wenig erinnert. Dürer erstrebte hier wohl einen idealen Typus, wie etwa gleichzeitig in dem sehr verwandten Stiche: der Raub der Amymone. Ferner hat aber auch die Haltung des sehr üppige

Formen zeigenden Kindes etwas italienisches. Thausing (I, 224) erinnert an Lorenzo di Credi und es ist in der Tat nicht unmöglich, daß Dürer hier eine Reminiszenz an diesen Meister, nach dem er ja z. B. auch das Christkind mit der Feder kopierte, verwertet hat. Schließlich merkt man auch an einer gewissen Eleganz der Gewandbehandlung ein deutliches Bemühen mit italienischen Künstlern zu wetteifern. Völlig deutsch dagegen ist, wie immer, die Landschaft aufgefaßt und schließlich tut auch die Meerkatze das ihre, um zu zeigen, daß Dürers persönlicher Geist alle fremden Einflüsse durchbricht. Doch ist nicht zu verkennen, daß in der Gestalt Marias selbst der Konflikt zwischen deutschem und italienischem Empfinden noch nicht völlig gelöst ist.

Immer deutlicher aber tritt in den Werken der nächsten Zeit das Bemühen zutage, einen ganz eigenen, persönlichen Stil zu erringen. So zunächst in der kolorierten Federzeichnung der Madonna mit den vielen Tieren (Albertina A. P. 169). Sie mag nur wenig später als der eben besprochene Stich, d. h. um 1499 entstanden sein, da die Haltung des Kindes im Gegensinne die gleiche ist, während doch der Madonnentypus schon stark an das des Marienlebens erinnert und das Detail auf die Tier- und Pflanzenstudien der Jahre 1502/3 vorausdeutet. Es würde auch nichts dagegen sprechen, daß man die Zeichnung erst in diese Zeit ansetzte, wenn nicht die große Ueberfülle an Einzelheiten auf die Zeit gegen 1500 hinwiese. Um die Gruppe der hl. Familie hat Dürer hier die ganze lebendige Kreatur versammelt. Zwischen Schwertlilien, Päonien und vielen andern Blumen setzt sich ein Papagei auf die Rasenbank nieder, zu seinen Füßen steht ein Pinscher und ein zahmer angeketteter Fuchs, rechts schwimmen Schwäne in einem kleinen Teich. Im Hintergrunde bewegt sich ein Reiterzug an steilen von Burgen gekrönten Bergen vorbei; es sind die Weisen aus dem Morgenlande, die mit Fahnen und Kamelen herbeiziehen, rechts verkündet der Engel den Hirten die frohe Botschaft.

Hierzu existiert eine flüchtige Federstudie (Blasius, Braunschweig, L. 134). Die Tierwelt ist noch nicht so reich vertreten, der Hintergrund etwas abweichend, aber die Haltung der Jungfrau völlig dieselbe.

Noch näher als diese kolorierte Federzeichnung, in der Dürer gleich einem Benozzo Gozzoli den Beschauer fast verwirrt durch die Fülle der Details, kommt Dürer der später im Marienleben herrschenden Auffassung dann in der Mitteltafel des Paumgärtner-Altars. Dieser wird nach der neuerdings erfolgten Restaurierung wohl mit größerem Recht um 1502/3 angesetzt werden müssen, als um 1500, da namentlich die beiden Stiftergestalten in der Energie der Charakteristik an den gereiften Stil der Zeit des Marienlebens gemahnen. Das Mittelbild dieses Altars zeigt eine Ruine von romanischem Stilcharakter. Unter einem dürftigen Balkendach knieend betet Maria das Kind an, welches auf einem Zipfel ihres Gewandes liegend ihr die Aermchen entgegenstreckt, indes fünf kleine Engel ihm spielend Gesellschaft leisten. Joseph hat die Arbeit einen Augenblick ruhen lassen, auch er ist voll Verehrung in die Knie gesunken.[1] Links blickt teilnahmsvoll ein Hirt aus den mächtigen Quadersteinen des Gemäuers. Zwei andere haben eben den gewaltigen Torbogen durchschritten, der von reichem Buschwerk übergrünt den Blick in die Tiefe leitet, wo eben den übrigen Hirten die frohe Botschaft zuteil wird. Auf diesem Bilde sind Landschaft und Gestalten in völlig deutschem Sinne erfaßt. Der ganz von Dürerschem Geiste beseelte Joseph des Marienlebens erscheint hier zum erstenmale: ein schlichter Hausvater, mit spärlichem, greisen Haupthaar, edel gewölbter Stirn und treuherzig blickenden Augen. Auch Maria weist hier zuerst den Typus auf, den Dürer dann bis zum Jahre 1506 mit wenigen Ausnahmen beibehält: breit gegenüber dem länglichen Schongauers, volle rundliche Wangen, stark gebildetes Kinn; schmale, feingezeichnete Nase, breite, gerade nicht zu hohe Stirn. Diesen Zeugnissen seiner mehr und mehr sich entwickelnden Selbständigkeit gegenüber will es wenig besagen, daß er sich in den Kompositionsmotiven noch etwas an Schongauer anschließt. Diesem Meister entstammt die Ruinenumgebung und die Darstellung der Hirten als Hintergrundszene. Von Dürer selbständig erfunden sind die beiden Hirten, die

[1] Bei der Restaurierung sind im Vordergrunde Stiftergestalten sichtbar geworden.

hinten emporsteigen; lebhaft gestikulierend spricht der ältere auf den jüngeren ein, er will ihm wohl die Engelerscheinung, die sie hatten, noch einmal vergegenwärtigen. So bringt Dürers Phantasie auch in die Nebengestalten durch überraschende Züge von psychologischer Feinheit neues Leben.

Daß der Meister aber auch in dieser Zeit noch gelegentlich mit italienischen Künstlern im Streben nach idealer Schönheit zu wetteifern sucht, ersieht man aus der Kohlezeichnung eines Madonnenkopfes (Sammlung Franck in Graz, L. 163), welche 1503 datiert ist. Sie scheint eine Modellstudie zu sein und ist überaus weich und malerisch behandelt. Der Typus erinnert an den des Paumgärtner-Altars, doch sind offenbar Eigentümlichkeiten des Modells zu erkennen in den schweren Augenlidern, der in der Mitte stark eingesenkten Linie der Oberlippe. Der Gesamteindruck dieses edlen Kopfes mit den sanft blickenden Augen zeigt eine gewisse Verwandtschaft mit Lorenzo di Credi, der ähnliche, ebenfalls weiß gehöhte Madonnenköpfe gezeichnet hat. Vielleicht haben Dürer solche für die technische Behandlung als Vorbild gedient. Denselben Typus weist ein anderer Marienkopf auf, der demselben Jahre seine Entstehung verdankt (Kohle auf hellgelbem Untergrund, Berlin, Kupferstichkabinett, L. 6). Hier sind aber die Mundwinkel etwas in die Höhe gezogen, die Lider lasten noch schwerer, das Kinn ist sehr hart geformt, weshalb Ephrussi in dieser Zeichnung einen gewissen Manierismus findet. Offenbar hat Dürer sich hier zu stark ans Modell gebunden und dessen unschöne Formen zu wenig gemildert.

Gewisse Eigentümlichkeiten dieser Zeichnung, so die heraufgezogenen Mundwinkel, kehren wieder auf dem bekannten Gemälde der säugenden Madonna (Belvedere), ebenfalls 1503 datiert. Dürer hat dafür ein ähnliches Modell benutzt, wie auf der zuletzt besprochenen Zeichnung. Hier aber blicken die Augen dem Beschauer freudig entgegen, während sie dort gesenkt waren. Thausing glaubte, in diesem Bilde den Einfluß Barbaris zu finden; es lassen sich aber weder zu Gemälden noch zu Stichen dieses Meisters sichere Beziehungen nachweisen.

In Haltung und Bewegung höchst verwandt erscheint der Kupferstich der Madonna mit dem Vogel (1503

datiert, B. 34). Das Haupt mit dem Tuche verhüllt, in weit ausgebreitetem Gewande sitzt Maria auf der Rasenbank. Sie drückt das Kind, dem sie die Brust reicht, sanft an sich und blickt, das Antlitz von mütterlicher Freude verklärt darauf nieder. Ein Zaun mit einem Vögelchen bildet den ganzen Hintergrund dieses einfachen Bildchens, dessen besonderer Reiz in dem Ausdruck friedlichen Glückes liegt, welcher die ältlichen Züge Mariens verschönt.

Eine Federzeichnung im britischen Museum (L. 229), ebenfalls 1503 datiert, geht in der breiten Anordnung des Gewandes noch weiter als dieser Stich. Dürer kann sich hier, scheint es, gar nicht genug tun und zeichnet jede Falte des schweren Stoffes mit größter Treue nach. Mädchenhaft jugendlich erscheinen die Züge der Mutter auf diesem Blatte.

Ferner verlegt L. Justi (Repertorium XXI, S. 303) den Stich der hl. Anna selbdritt (B. 29) wegen der Monogrammplatte[1] und der Verwandtschaft des Typus mit der Madonna von 1503 (B. 34) in dasselbe Jahr. Auch die technische Behandlung des Stiches spricht nicht dagegen. Die jugendliche Mutter kehrt dem Beschauer den Rücken zu. Ihre Füße sind im Ausschreiten begriffen, das lange Lockenhaar flattert im Wind. Auf das Knäblein, das sie im Arme hält, blickt sorgend die hl. Anna nieder und stützt mit behutsamen Händen den Kopf des zarten Enkelchens. Wenn die deutschen Künstler des 15. Jahrhunderts eine hl. Anna selbdritt darstellten, pflegten sie beide Frauen nebeneinander sitzen zu lassen. Dürer bringt neues Leben in den Vorwurf hinein, indem er sie stehend gibt, und nicht etwa in einer einfachen Frontalstellung, nein, er gestaltet eine höchst entschiedene Kontrastierung und Differenzierung: Anna ruhig stehend dem Beschauer entgegengewandt, Maria im Schreiten begriffen, ihm den Rücken kehrend. Welche Fülle von Bewegung in dieser jugendlichen Gestalt! Diese herrliche Gruppe wird nach oben durch die Erscheinung Gottvaters mit der Taube in vollendeter Weise abgeschlossen. Dürers Feinblick erkannte, daß die Komposition durch einen ausgeführten Hintergrund viel von ihrer großartigen Wirkung

[1] Die Anbringung einer solchen ist für das Jahr 1503 charakteristisch.

verlieren würde, und er hat daher nur das Terrain mit horizontalen Linien und einigen Grasbüscheln angedeutet. Von allen Mariendarstellungen lassen sich in rein formaler Hinsicht vielleicht nur zwei mit diesem viel zu wenig beachteten Stiche vergleichen: die Anbetung der Könige in der grünen Passion und die Federzeichnung der hl. Anna selbdritt von 1514 im Germanischen Museum zu Nürnberg.

Hatte Dürer in dem zuletzt besprochenen Werke eine bewundernswerte Fähigkeit, sich auf das wesentliche zu konzentrieren kund getan, so steht dazu die Auffassung, welche kurz darauf in den Jahren 1504—5 das Marienleben beherrscht, in einem gewissen Gegensatze. Sie ist derjenigen des Paumgärtner-Altares verwandt und als eine epische, das Detail in Kleidung, Pflanzen und Bauwerk liebevoll, fast überreich durchbildende zu bezeichnen.

## FÜNFTES KAPITEL.

### Die Zeit des Marienlebens.

In den Jahren 1504—5 entstanden die meisten Blätter des Marienlebens. Aus dieser Holzschnittfolge sollen hier nur diejenigen besprochen werden, welche als Darstellungen der Maria mit dem Kinde angesehen werden können: die Geburt Christi, die Anbetung der Könige, die Ruhe auf der Flucht, die Verehrung Mariens durch Engel und Heilige.

Voraufgeschickt aber mögen diesen Erörterungen einige Worte über den Kupferstich «Weihnachten» (B. 2) werden, weil dieser gewissermaßen ein Uebergangsglied bildet vom Paumgärtner-Altar zu den Blättern des Marienlebens. In dem nach drei Seiten offenen Erdgeschoß eines strohgedeckten Fachwerkhauses kniet Maria vor dem Kinde, das auf einem mit Windeln bedeckten Stein ruhend ihr freudig die Aermchen entgegenstreckt. Der greise Joseph ist beschäftigt aus einem Ziehbrunnen Wasser in den Krug zu schöpfen. Etwas entfernt kniet ehrerbietig ein Hirte in der Ecke der Treppe. Durch einen ruinenhaften Bogen gewinnen wir einen Ausblick ins Freie und schauen eine mit großer Zartheit gegebene, ganz hell beleuchtete Landschaft, in der die Hirten und Engel sichtbar werden. Die Gruppe der Maria mit dem Kinde ist ganz verwandt in Haltung und Bewegung mit der auf dem Paumgärtner-Altar. Dagegen läßt das ein wenig baufällige Haus mit dem schönen Erker über dem Strohdach vermuten, dieser Stich sei gleichzeitig mit den schönsten Blättern des Marienlebens entstanden, worauf ja auch das Datum 1504 hindeutet.

Der ästhetische Hauptreiz dieses Stiches besteht einmal in der Fülle von Einzelheiten, die sich klar geordnet auf kleinem Raum zusammendrängen und sodann in dem feinen Kontrast der ganz in Licht getauchten Landschaft mit dem vom Halbdunkel verhüllten Unterbau.

Von den Holzschnitten des Marienlebens ist hier die Geburt Christi anzureihen (B. 85), da sie eine inhaltliche Verwandtschaft darbietet. Maria kniet, ganz versunken in den Anblick des Kindes, vor dem mit Windeln bedeckten Korbe. Drei kleine Engel sind voll staunender Freude herbeigeeilt, der vorderste beugt sich über das Knäbchen und hält segnend seine Hände über den jungen Leib. Hinter Maria schreiten zwei Hirten[1] herbei, der eine kniet ehrfürchtig auf der Schwelle nieder, der andere trägt einen Dudelsack in der Hand, seine Genossen sind noch auf dem Felde, wo man den Engel die Botschaft verkünden sieht. Joseph trägt hier einen durch das lange Kopftuch verstärkten orientalischen Charakter. Er steht mit der Laterne in der Hand außerhalb des Baues und will eben hereinschreiten, während in den Lüften über ihm vier kleine Engel ihr Loblied singen. Der Hauptwert dieses Blattes beruht im Detail; die Komposition entbehrt dagegen ein wenig der Klarheit.

Diesen Mangel überwindet Dürer in dem bedeutenderen Blatte der Anbetung der Könige (B. 87). Wir finden die heilige Familie im Innern eines ruinenhaften Baues, hinter dem man einen mächtigen Rundturm aufragen sieht. Auf dem Schoße der Mutter sitzend, streckt das Kind dem Aeltesten der drei Könige, der ehrfürchtig seinen Turban niederlegend am Boden kniet, freundlich das Händchen entgegen. Der zweite König, ein Prachtgefäß in der Hand, ermuntert den etwas schüchternen Mohren näher zu treten und Joseph blickt ihnen mit gespannter Erwartung entgegen. Das berittene Gefolge naht links in der hell beleuchteten Landschaft, während zwei Hirten aus dem Innern der Ruine teilnehmend zuschauen. Dürer hat dem Schongauerschen Vorbild (B. 6) nur einige allgemeine Züge in

---

[1] Diese Hirtengestalten entlehnte Dürer einem Stiche Schongauers: Geburt Christi.

der äußeren Anordnung entnommen. Dieser ließ alle drei Könige ihre Blicke auf das Kind richten, wodurch eine gewisse Monotonie in dem Bilde entstand, unser Künstler aber gestaltet aus der einfachen Nebeneinanderstellung eine lebensvolle Gruppe, zunächst durch Hinzufügung des bei Schongauer fehlenden Joseph, der als ein rechter Einheitsfaktor wirkt, indem er die beiden jüngeren Könige durch seine einladenden Blicke mit der Hauptgruppe zu einem Ganzen zusammenschließt, er setzt ferner den zweiten und dritten König in lebendige geistige Beziehung zueinander und vermeidet die monotone Parallelstellung. Beziehung zu Schongauer weisen noch einige Gestalten des Gefolges auf, der beturbante Reiter mit der Halbmondstandarte und eine ähnliche Gruppierung nach der Tiefe hin. Bei der Behandlung der Ruine hat Dürer schließlich den sehr glücklichen Gedanken, in dem großen Rundturm einen zusammenhaltenden Abschluß des Hintergrundes zu geben. So bedeutet diese Anbetung der Könige eine wesentliche Neugestaltung des Themas für die deutsche Kunst. Erst hier haben wir eine individuelle Charakteristik der Königsgestalten und eine lebendige Beziehung aller Gestalten zueinander verleiht der Komposition eine seelische Einheit, während ihn die formale, wie später gezeigt werden soll, in der Anbetung der Könige der grünen Passion beschäftigt.

Zu diesem Holzschnitt ist bei Bonnat, Paris, eine flüchtige Federskizze zu finden (L. 348), in der alle Einzelheiten im Gegensinne übereinstimmen, während das Gefolge nur angedeutet ist.

Ungefähr zur selben Zeit behandelt Dürer den Stoff in dem berühmten Gemälde der Uffiziengalerie. Die Anordnung ist im Gegensinne die gleiche, wie auf dem Holzschnitt. Joseph allerdings fehlt hier. An seiner Stelle blickt Maria bewillkommnend auf den König, der barhäuptig knieend dem Kinde das Goldkästchen darbietet. Sein Begleiter schaut auch hier aufmunternd nach dem Mohren, der den Federhut verzagt in der Hand haltend eben die Treppe zur Ruine erstiegen hat. Auf dem rechts ein wenig tiefer gelegenen Platze tummeln mehrere Begleiter ihre prächtig geschmückten Rosse. Im Hintergrunde erblickt man durch einen Torbogen einen steilen Berg, auf dem

sich eine Burg mit ihren Einzelbauten von der Spitze bis zum Fuße herabzieht. Wie schon Thausing hervorhebt, ist der Madonnentypus dieses Gemäldes dem des Paumgärtner-Altars sehr ähnlich und dementsprechend zarter und lieblicher als im Marienleben. Von Beziehungen zu Schongauer ist hier nichts mehr zu finden. Besonders neu und originell ist die Darstellung des Gefolges, welches, um die Aufmerksamkeit nicht von den Hauptfiguren abzulenken, viel kleiner und unterhalb der Treppe sein Wesen treibt. Der deutsche Charakter endlich des Bildes findet einen besonders starken Ausdruck in der malerisch reizvollen Landschaft.

Noch eine dritte Anbetung der Könige ist 1504 entstanden, die zur grünen Passion gehörige Federzeichnung auf grünem Papier, weiß gehöht (Wien, Albertina, Photographie von Braun, 547). Diese trägt einen völlig andern Charakter als jene beiden, die so eng zusammengehörten. Zwar die Typen sind denen des Holzschnittes ähnlich, aber ausnahmsweise ist hier die seitliche Anordnung aufgegeben und eine zentrale versucht. Maria bildet den Mittelpunkt der Komposition. Sinnend blickt sie mit seitwärts geneigtem Haupt auf das Kind. Zu ihren Füßen kniet links vom Beschauer der älteste, reich gekleidete König und bietet dem Kinde sein Kästchen dar. Rechts tritt der Mohr herbei und wartet geduldig bis Maria ihn gewahren wird. Zwischen ihm und der Jungfrau steht im Hintergrunde Joseph, der eben den zweiten König begrüßt. Dieser tritt, begleitet von einem alten Diener, links herein und reicht dem Nährvater, sich etwas vorneigend, das Goldgefäß. Wie man sieht, hat sich Dürer bemüht, mit den Italienern zu wetteifern in einer alle Anforderungen der Eurythmie befriedigenden zentralen Komposition. Sein Streben ist ihm durchaus gelungen. Die Umrißlinien der Gruppe fügen sich vortrefflich ineinander; jede Figur hat genügend Spielraum und dennoch entsteht nirgends eine störende Lücke, denn die rechte Hälfte ist mit der linken durch die sich begegnenden Hände Josephs und des zweiten Königs vermittelt. Die Madonna, absichtlich gegen den knieenden König und den Mohren durch eine Erhöhung ihres Sitzes herausgehoben und in ganzer Figur sichtbar, zieht als beherrschender Mittelpunkt die Aufmerksamkeit immer von

neuem an sich und die beiden vorderen Figuren in der energischen Kontrastierung ihrer Stellung zeigen, wieviel Freiheit und Leben Dürer auch innerhalb der Schranken, die ihm eine strenge Komposition auferlegt, zu entfalten vermag. Man beachte ferner, wie er dem Joseph dadurch die besondere Teilnahme des Beschauers sichert, daß er sein Haupt zum Teil in den hellen Himmel hineinragen läßt, während die übrigen Köpfe im Dunkel bleiben. Aehnliche Wirkungen haben Lionardo und Raphael im «Abendmahl» und in der «Schule von Athen» erreicht, freilich in großartigerem Maßstabe. Wie sehr Dürer hier die formale Gestaltung der Komposition beschäftigte, wird daraus deutlich, daß er das Gefolge bis auf einen Diener völlig bei Seite läßt. Und so ist es auch nicht gleichgültig, daß er die Landschaft auf eine ganz geringe Andeutung reduziert, und von der Ruine nur eine Mauer sichtbar werden läßt. Die einheitliche Wirkung des ganzen Blattes wird schließlich durch die malerische Helldunkelbehandlung gefördert, weil sie unserer Zeichnung einen einheitlichen Ton verleiht. Doch darf man über den eben geschilderten Vorzügen nicht vergessen, daß auch ein starkes geistiges Leben aus diesem Werke spricht. Wie in den übrigen Blättern der grünen Passion hat Dürer durch die malerische Technik auf grünem Grund mit weißen Lichtern einen reichen Stimmungsgehalt zu geben vermocht. Das schimmernde Mondlicht streift über die Gestalten hin und erzeugt ein zartes Wechselspiel von Hell und Dunkel auf den Gesichtern, wodurch ihre Empfindungen einen intimeren Ausdruck erhalten, sodaß auch nach dieser Hinsicht unter allen drei Darstellungen diese den Preis verdient.

Eine größere Berühmtheit hat wohl keines unter den Blättern des Marienlebens gewonnen, als die Ruhe auf der Flucht nach Aegypten (B. 90). Wer sie einmal sah, der vergißt sie nicht wieder, diese gütige Frau mit dem kindlichen Gesicht, die da so eifrig spinnt und mit dem Fuß die Wiege des Kleinen in Bewegung setzt, daß sie die Engel kaum zu gewahren scheint, die voll Bewunderung für ihr feines Gespinst leise hinzutreten, ihr Blumen bringen. Auch der Joseph wird uns bald vertraut, der eifrig arbeitend uns treuherzig entgegenblickt, indes kleine Engelbuben die Späne bei Seite kehren, in Körbe

füllen. Einer hat sich in drolligem Spiel den Hut Josephs auf den kleinen Kopf gestülpt, zwei andere vergnügen sich mit einer Windmühle, ein vierter mit einem Blasrohr. Und dazu die räumliche Umgebung: der ruinenhafte Bau vorn, der mit dem hinteren durch einen holzgedeckten Gang verbunden ist, die winklige Treppe darunter mit dem Kellereingang, der viereckige Laufbrunnen, das Holzgestänge an den Wänden, der Ausblick schließlich durch das offene Tor nach der hochaufragenden Burg; alles dies ist so heimisch deutsch geartet und so ganz persönlich beobachtet wie auf keinem anderen Marienbilde Dürers.

Eins der schönsten Blätter des Marienlebens ist ferner: «Die Verehrung durch Engel und Heilige» (B. 95). Thausing hat versucht, diesen Holzschnitt mit den beiden abschließenden des Todes und der Himmelfahrt Mariä in die Jahre 1510/11 zu versetzen, es habe wie diese ursprünglich nicht zum Marienleben gehört und sei mit ihnen erst später hinzugefügt worden. Ich glaube das nicht, denn gerade die beiden erwähnten Blätter haben einen so ausgeprägt malerischen Stil, daß sie sich stark von dem Blatte der «Verehrung» unterscheiden. Dieses ist freilich wohl später entstanden als die bisher besprochenen Blätter; die Architekturformen deuten darauf hin, daß es kurz nach der venetianischen Reise um 1508 entworfen wurde. In ihrem Schlafgemach sitzt die junge Mutter und schaut träumerisch ins Weite. Dem Knaben auf ihrem Schoße hält ein größerer Engel ein Buch vor, daß er die Bilder besehe, ein anderer mit blumenbekränztem Haar läßt sein Saitenspiel ertönen. Hinter ihnen steht Joseph, links haben sich mehrere Heilige versammelt das Kind zu verehren: Antonius mit Kreuzesstab und Glocke, Johannes der Täufer mit Lamm und Fahne und ein dritter Heiliger, der nicht zu benennen ist. Vorn kniet Katharina zu Füßen Marias. Ganz im Vordergrunde macht ein kleiner Engel Jagd auf einen Hasen, zwei andere halten Wappenschilder in den Händen, einer von ihnen läßt ein Schlüsselbund im Spiel dagegen klirren, ein vierter versteckt sich hinter dem Mantel des harfenden Engels. — Vortrefflich sind auf diesem Holzschnitte namentlich die männlichen Heiligen charakterisiert, so Antonius mit hagern Wangen, mit langem, struppigem Bart,

ein Bild strenger Entsagung. Dürer gibt hier, wohl auf italienische Anregungen hin, eine santa conversacione, eine Versammlung von Engeln und Heiligen um Maria, ein Vorwurf, der in deutscher Kunst des 15. Jahrhunderts, soviel ich sehe, nicht vorkommt. Bilder wie der frühkölnische hortus conclusus in Frankfurt a. M. sind wohl verwandter Art, aber es fehlt die einheitliche Gruppierung. Bei den Italienern nun ist Maria in der Regel etwas aus ihrer Umgebung herausgehoben, bei Dürer umschließen sie die Heiligen so, daß die meisten Gestalten noch über sie emporragen. Sie wird auf diese Weise ihrer Umgebung und uns selbst menschlich näher gerückt. Während ferner bei den Italienern die Engel in der Regel gleichmäßig unter die Heiligen verteilt sind oder zu Füßen Marias sitzen, sind sie hier beide zur Rechten der Jungfrau angeordnet. Eine symmetrische Gruppierung zu geben unterläßt er und motiviert die Ungleichmäßigkeit damit, daß beide Engel das Kind erfreuen sollen, eine Hinwendung nach verschiedenen Seiten aber undenkbar ist.

Zwei Holzschnitte, die nicht zum Marienleben gehören, stellen ebenfalls «Verehrungen» dar, sind aber wohl schon um 1504/5 mit den meisten Blättern des Marienlebens entstanden: die hl. Familie mit zwei Engeln im Saale (B. 100) und die hl. Familie mit fünf Engeln (B. 99). Der erste zeigt als Schauplatz eine rundbogige Halle. Zwei große Engel bieten dem Kinde Blumen und Früchte dar. Joseph steht bescheiden mit gefalteten Händen dahinter, durch ein Fenster öffnet sich der Ausblick auf baumreiche Hügel. Dieses anmutige, aber unbedeutende Blatt leitet über zu dem Holzschnitt der von fünf Engeln verehrten Maria (B. 99), der eine ganz ähnliche Auffassung zeigt. Joseph steht mit Hut und Stab in der Hand zur Rechten hinter Maria, welche das Kind ihm die Brust reichend im Arme hält. Fünf Engel scharen sich um sie, zwei von ihnen singen Loblieder, die drei andern sind rechts ganz dicht hintereinander gedrängt, sodaß man den fünften kaum sieht, auch stören die übermäßig großen Flügel des vorderen Engels, durch welche Dürer die hinter Maria entstehende Lücke auszufüllen suchte, was ihn zu einer verwirrenden Häufung von Flügeln zwang. In den Lüften erscheint Gottvater mit der

Taube. Den Hintergrund bildet eine waldige Hügellandschaft, die später auftauchende Waldumgebung kündigt sich bereits an.

Zu diesem Holzschnitte steht eine Federskizze in Beziehung (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 8). Die Haltung Marias ist die gleiche, auch die Zeichnung der Rasenbank. Joseph, Engel und Hintergrund fehlen. Thausing (I, 307) erklärt das Blatt für eine grobe Fälschung nach dem Holzschnitte. Eine Vorstudie kann die Zeichnung allerdings kaum sein, da sie sonst im Gegensinn entworfen sein müßte. Auch ist die Linienführung hart und ungeschickt. Dürer würde sich schwerlich in einer Nachzeichnung so getreu an seinen Holzschnitt gehalten haben. So dürfte Thausings Ansicht wohl zu Recht bestehen.

Damit schließt die Reihe der Werke ab, die mit dem Marienleben in Zusammenhang stehen. Kurz vor Beginn des Jahres 1506 geht Dürer nach Venedig, und eine abermalige Hinwendung zu italienischen Vorbildern ist die Folge. Als er dann nach seiner Rückkehr sich wieder in seinen heimisch-deutschen Stil zurückfindet ist es nicht mehr die episch erzählende Art mit ihrer breiten Darstellung des Gegenständlichen, die er anwendet, sondern eine mehr konzentrierende, mit lyrischer Empfindung durchdrungene Auffassung.

---

SECHSTES KAPITEL.

## Der venetianische Aufenthalt und seine unmittelbaren Nachwirkungen.

Von Februar bis September des Jahres 1506 arbeitet Dürer in Venedig an dem Gemälde, das er für die deutsche Rosenkranzbrüderschaft und zwar als Schmuck der zu ihrem Fondaco gehörigen Bartholomäuskirche schuf: das Rosenkranzfest. Leider hat dieses Bild, das jetzt im Kloster Strahow bei Prag aufbewahrt wird, sehr gelitten. Fast kein einziger Kopf ist unversehrt geblieben und fast alles übermalt. Die Madonna sitzt auf einem prächtigen Thron unter einem Baldachin, der von zwei Engeln gehalten wird. Zwei andere setzen ihr eine Krone aufs Haupt, das sie gnädig zur Seite neigt, um dem links vor ihr knieenden in andächtigem Gebet versunkenen Kaiser einen Rosenkranz auf die Locken zu drücken, während das Kind sich nach rechts herüber lehnend den ebenfalls knieenden Papst in gleicher Weise beglücken will. Zu Füßen Marias läßt ein kleiner Engel sein Saitenspiel ertönen. Der hl. Dominikus, hinter dem Papst stehend, ist in Gemeinschaft mit vielen kleinen schwebenden Engeln im Begriff, der zahlreich zudrängenden Menge von Bruderschaftsmitgliedern, unter denen auch Dürer und sein Freund Pirkheimer auftauchen, Rosenkränze zu spenden. Den Hintergrund bildet eine waldige Gebirgslandschaft.

Wie bereits Thausing (I, 353) ausführte, atmet diese Komposition den Geist Giovanni Bellinis. Von ihm übernahm Dürer den lautespielenden Engel zu Füßen der Jungfrau und besonders auch die vielen kleinen Engel, welche nach unten in Wolken

auslaufen. Wir finden sie auf Giovanni Bellinis Bild der Madonna mit dem Dogen Barbarigo und Heiligen in S. Pietro zu Murano. Vergleicht man namentlich die Zeichnungen von Engelsköpfen im Louvre (L. 307—13), offenbar Studien zum Rosenkranzfest, so ist die Aehnlichkeit auffallend, all diese Engelgesichter zeigen stark entwickelte Bausbacken, kräftig gebildetes Kinn, gewölbte hohe Stirne. Leider ist für das Antlitz Marias keine Skizze erhalten. Wenn man aber Reproduktionen des Bildes Glauben schenken darf, so ist es jener Zeichnung eines venetianischen Frauenkopfes der Albertina sehr verwandt, die A. P. 234 veröffentlicht ist. Dieser zeigt eine breite, nicht sehr hohe Stirn, breitrückige Nase mit rundlicher Kuppe, tiefliegende hoheitsvoll blickende Augen, schön geschweiften, etwas geöffneten Mund, sehr breite Wangenlinien und große Schattenflächen an der unteren Wangenpartie, alles Eigentümlichkeiten, die sich bei vielen Madonnen Bellinis nachweisen lassen.

Ueber die Komposition hat Thausing vortrefflich gesprochen: Streng harmonisch und doch frei angeordnet, feierlich gehalten und doch reich belebt, selbständig und doch dem Geschmack der venetianischen Malerei bis zu einem gewissen Grade angepaßt. Mit Recht findet Thausing in den Gestalten der Andächtigen etwas von jener gelassenen Ruhe, mit der sich bei Gentile Bellini und Carpaccio die venetianische Volksmenge versammelt. Aber völlig deutsch und in ganz Dürerschem Geiste sind die zahlreichen Porträtköpfe erfaßt, deutsch ist vor allem auch die Landschaft des Hintergrundes.

Von Studien, die sich zu diesem Bilde erhalten haben, sind nach Springer, Dürer, S. 171, zu nennen: In der Albertina, weiß gehöhte Tuschzeichnungen auf blauem Papier, datiert 1506: die Hände des Kaisers, A. P. 270, der hl. Dominikus, A. P. 338, der betende Stifter links hinter dem Papst, A. P. 240, der Kopf des musizierenden Engels; der Mantel des Papstes, Zeichnung in Wasserfarben (falsches Datum 1514) Albertina; Studie zum Christkind (Louvre), Engelsköpfe, ebenda (L. 307—13); Meister Hieronymus, Berlin Kupferstichkabinett L. 10, alle diese in weißgehöhter Tuschzeichnung auf blauem Papier; Engelkopf, weißgehöhte Kohlezeichnung auf blauem Papier, Bremen, Kunsthalle L. 114; schließlich nach Ephrussi: knieender Stifter, Sammlung Holford, London.

Wie wenig im Grunde der venetianische Einfluß selbst während des Aufenthaltes in der Lagunenstadt imstande war, Dürers Eigenart zu unterdrücken, zeigt sehr deutlich die Madonna mit dem Zeisig, ein Gemälde, das jetzt in Berlin aufbewahrt wird und auch in jener Zeit entstanden ist. Hier sitzt Maria ebenfalls vor einem prächtigen Teppich, zu dessen beiden Seiten man in die Landschaft hinausblickt. Sie wird von zwei kleinen wolkenumsäumten Engeln mit einem Kranze geschmückt. Die rechte Hand hat sie über ein aufrecht gestelltes Buch gelegt. In ihrem Schoße ruht das Kind, ein Zeisig sitzt auf dem linken Aermchen. Der kleine Johannes taucht, von einem Engelchen begleitet, rechts unten in Halbfigur auf und reicht dem Kinde Maiblumen, nach denen die Mutter greift. Venetianisch erscheinen in diesem Bilde außer dem Madonnentypus, der ziemlich genau jener oben erwähnten Zeichnung in der Albertina (A. P. 234) entspricht, die kleinen Wolkenengel, die Haltung der Hand auf dem Buche und die Halbfigur des kleinen Johannes, die z. B. auf Madonnenbildern des jungen Tizian in ähnlicher Weise auftritt. Völlig deutsch empfunden erscheint dann aber das Kind, deutsch ist natürlich auch die Landschaft mit Ruinenbogen und waldigen Hügeln, schließlich der Gesamteindruck des Bildes in seiner überaus sorgsamen feinen Malweise, in seiner Freude am Vielen und Bunten. Friedländer, der das Bild vorzüglich analysiert (Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen, Bd. XX, S. 264) hat nachgewiesen, daß für das Jesuskind sich in der Kunsthalle zu Bremen eine Studie findet (L. 112, Dat. 1506), für den Zipfel des Kinderhemds eine in der Albertina.

Zwei Jahre später, 1508, schuf Dürer ein Madonnengemälde, das noch starke Anklänge an venetianische Malerei verrät: die Madonna mit der Schwertlilie (Rudolfinum zu Prag). Vor ruinenhaftem Gemäuer, über welches eine Schwertlilie emporragt, erhebt sich ein Spalier mit üppig rankendem Weinlaube. In dieser Umgebung voll reichen vegetabilischen Lebens sitzt die Jungfrau, hält das lebhaft strampelnde Kind mit der Linken und reicht ihm mit der Rechten die Brust, voll mütterlicher Freude darauf niederblickend. Der Typus der Madonna steht dem des vorigen Bildes nahe, hat aber schon nicht mehr

die ideal schöne Form der Bellinischule, es ist etwas unausgeglichenes darin. Der Blick ist ganz von deutscher Empfindung beseelt, ebenso die die Gruppe einrahmende liebevoll beobachtete Pflanzenwelt.

Eine gewisse Verwandtschaft im Typus mit diesem Gemälde finde ich in einer kolorierten Federzeichnung (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 16), die nach Lippmann echt, aber zum großen Teil von fremder Hand mit der Feder übergangen ist. Er sagt weiter, auf einem im achtzehnten Jahrhundert verfertigten Faksimile in Kupferradierung befinde sich neben dem Monogramm die Jahreszahl 1507, die vielleicht ursprünglich auch auf der Zeichnung vorhanden gewesen, aber wegen der Beschädigung des Papiers an dieser Stelle nicht mehr sichtbar sei. In gebirgiger Landschaft ruht Maria auf einer Rasenbank, zu ihren Füßen sitzt ein Bellinischer lautespielender Engel, das Kind steht, das ist für Dürer ein ganz neues Motiv, zur Rechten der Mutter und blickt in die Ferne. Ein großer Engel hat sich links neben sie gestellt und bietet ihr ein Blumenstöckchen dar. Zwei andre schweben hernieder sie zu krönen. Betrachtet man zunächst die Landschaft, die nach Lippmanns Urteil allein unversehrt geblieben ist, so läßt sich in ihr wenig Dürer'sches erkennen. Der Engel mit der Laute findet sich in ähnlicher Haltung auf einem Studienblatt der Albertina (A. P. 110), das etwa um 1506/7 anzusetzen ist. Auch die Madonna läßt in ihrem Typus, wie gesagt, an die Zeit der Madonna mit der Schwertlilie denken. Wie will es sich aber damit reimen, daß die beiden krönenden Engel in Haltung, Bewegung und Gewandung sehr stark an die des Holzschnittes der Maria mit den vielen Engeln von 1508 (B. 101) erinnern? Ja auch der Engel zur Seite in seiner außergewöhnlichen Größe und dem weitärmeligen Gewand kehrt wieder auf diesem Holzschnitte. Ueber den Stilcharakter der ursprünglichen Zeichnung ist das Urteil sehr erschwert. Sollte sie wirklich von Dürer selber stammen, was bezweifelt werden kann, dann ist sie vielleicht aus obigen Gründen eher in die Zeit von 1518—20 zu versetzen.

Es drängt sich nun die Frage auf: welche Nachwirkungen hat Dürers venetianische Reise auf seine späteren Mariendarstellungen gehabt? Was die Gemälde betrifft, so wird am

Ende dieser Arbeit davon die Rede sein, daß für sie noch öfter venetianische Typen dem Künstler vorgeschwebt haben. Bei den Zeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen kann von eigentlichen Nachwirkungen nur selten gesprochen werden. So taucht in Zeichnungen gelegentlich der kleine Johannes auf und erinnert dann immer ziemlich stark an italienische Vorbilder, auch der bellinische Engel mit der Laute zu Füßen Marias sitzend kehrt in Studien der Jahre 1518—20 mehrfach wieder und schließlich greift der Meister in den Entwürfen der Zeit um 1522 auf Bellinische Kompositionen der thronenden von Heiligen verehrten Maria zurück und plant ein großes Repräsentationsbild in monumentalem Stil. In formaler Hinsicht aber scheint mir das wesentlichste, was er für seine Mariendarstellungen dem Aufenthalte in Venedig verdankt, eine mehr großzügige vereinfachende Auffassung, wie er sie vorher noch nicht zu geben vermochte: hier sind besonders die Kupferstiche B. 32 und B. 40 zu vergleichen. Aber im Keime vorhanden waren diese Bestrebungen früher auch schon, nur hat wohl das große Vorbild der Italiener dazu beigetragen sie kräftiger zu entwickeln, als er es aus sich selber heraus vermocht hätte. — Jedenfalls beginnt mit dem Jahre 1508 seine deutsche Auffassung wieder ihr Recht zu behaupten; er knüpft mehrfach wieder an Schongauer und an sein Marienleben an.

Bevor aber diese Werke besprochen werden sollen, möge hier eine Federzeichnung erwähnt werden, die in ihren Architekturformen noch einen besonders lebhaften Nachklang italienischer Erinnerungen verrät: Die heilige Familie mit dem Hasen (Kunstsammlung Basel, datiert 1509, reproduziert in Springers «Dürer», S. 90, 91). In einer reich ornamentierten Renaissancehalle von phantastischer Formensprache haben sich musizierende kleine Engel um Maria versammelt. Einer von ihnen treibt sein Spiel mit zwei Häschen, andere haben einen Korb mit Blumen gefüllt und zu Füßen der Mutter voll Verehrung niedergestellt. Sie blickt gedankenvoll auf die beiden Engel zu ihren Füßen: Joseph ist von der Arbeit ermüdet bei seinem Bierkrug eingeschlafen. Die auf Stühlen und Bänken liegenden weichen Kissen verstärken den behaglich-intimen Eindruck der Szene. Ein kleiner Engel hat

sich einen sehr luftigen Sitz ausgesucht, er spielt ganz oben auf dem Architrav mit einem Windfähnchen. Ein Papagei sitzt auf der Guirlande, die beide Säulen verbindet und blinzelt neugierig auf die heilige Familie nieder. Alle Details sind von höchster Frische der Erfindung und reizvoll durchgebildet, und reizvoll, wenn auch wunderlich wirkt die Verlegung dieser Szene stillen Behagens aus einem deutschen Bürgerhause in einen italienischen Renaissancepalast.

Nach Ephrussi steht in enger Beziehung zu dieser Baseler Zeichnung eine Federzeichnung der heiligen Familie (Berlin, Kupferstichkabinett, L. 47). Diese ist unecht mit 1516 bezeichnet. Ephrussi meint, die Typen seien denen der Baseler Zeichnung sehr verwandt. Ich vermag das nicht zu finden. Mich erinnern Typus und Haltung vielmehr an Darstellungen einer späteren Zeit, in der die Madonna frauenhaft volle Formen zeigt. Zu vergleichen ist besonders die Zeichnung L. 390 vom Jahre 1515, bei deren Besprechung ich auf diese Berliner Studie zurückkomme.

---

SIEBENTES KAPITEL.

## Die Madonnen auf der Mondsichel und die «heiligen Familien im Walde».

Vom Jahre 1508 an häufen sich die Madonnendarstellungen Dürers so sehr, daß eine rein chronologische Anordnung unübersichtlich werden würde; es empfiehlt sich daher eine Gruppierung nach sachlichen Gesichtspunkten.[1] Zunächst mögen folgende drei Gruppen inhaltlich geschieden werden: 1. die Marien auf der Mondsichel, 2. die heiligen Familien im Walde (und einige stilverwandte Darstellungen), 3. die Kupferstiche der Jahre 1511—14, die das Verhältnis zwischen Mutter und Kind in besonders inniger Weise darstellen (und verwandte Zeichnungen).

Nachdem Dürer aus Venedig zurückgekehrt war, entwickelte er eine reiche Tätigkeit im Kupferstich. Es handelte sich für ihn darum, kleine Andachtsbilder für den Bedarf des Volkes zu schaffen. Hierfür war von jeher die auf der Mondsichel stehende Jungfrau ein sehr beliebter Gegenstand gewesen. Bereits in den neunziger Jahren hatte er einen Kupferstich dieser Art geschaffen (B. 30). Dürer schloß sich hier so eng an Schongauer an, daß H. A. Schmid behaupten konnte (Repertorium XV, S. 22), der Stich sei weiter nichts als eine Uebersetzung von der Gegenseite der kleinen Schongauerschen Maria (B. 27) aus der zarten, jungfräulichen Sprache des Col-

[1] Da die Mariengemälde der Jahre 1508—26 von geringer Bedeutung sind gegenüber den viel wertvolleren Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen, sehe ich vorläufig von ihrer Besprechung ab und verschiebe diese bis zu Ende dieser Darlegungen.

marers in die gewaltigere des großen Nürnbergers. Es ist jedoch zu bemerken, daß mannigfache Aenderungen von Dürer vorgenommen wurden. Er fügt Halbmond und Strahlenglorie hinzu, auch die Drapierung des Mantels ist eine andere und während bei Schongauer die Mutter das Kind unter dem Aermchen erfaßt, greift sie bei Dürer mit der linken Hand über die rechte. So ist der Stich nur als eine sehr freie Umsetzung des Vorbildes zu bezeichnen. Der Typus steht ungefähr in der Mitte zwischen dem länglichen Oval Schongauers und dem breiteren Antlitz des Marienlebens.

Eine weitere Entwickelung zeigt dann der 1508 datierte Stich der Madonna mit der Sternenkrone (B. 31). Von einer strahlenden Aureole umgeben, steht Maria auf der Mondsichel. In großen, einfachen Linien umhüllt das Gewand die schlanke Gestalt, die den Oberkörper etwas zurückbiegt, den Kopf aber in anmutigem Kontrast dazu dem Kinde entgegenneigt, das auf ihrem Arm sitzend einen Apfel ihrer Hand entnimmt und freundlich nach dem Beschauer herausblickt. Auf lang herabwallendem Haar ruht eine sternenprangende Krone. Die etwas ausgeschwungene Haltung erinnert noch an Schongauer, doch erscheint sie dessen Stichen gegenüber gemildert. Der Typus ist der des Marienlebens, aber gereifter, empfindungsvoller.

Ein anderes Blatt, 1514 datiert, die Maria mit dem kurzen Haar (B. 33), steht der demütigen, zarten Jungfrau der Frühzeit (B. 30) näher als dem zuletzt besprochenen Stich. Auch hier schaut die Mutter liebevoll und etwas träumerisch auf das mit einem Apfel spielende Kind nieder.

Noch einmal, im Jahre 1516, entsteht ein Kupferstich gleicher Gattung: Die Madonna mit Sternenkrone und Szepter (B. 32). In überaus reichen malerischen Falten umgibt sie der Mantel, mit hellem Glanz umstrahlt sie die ovale Glorie, in verschwenderischer Fülle ringeln sich die Locken des lang herabwallenden Haares. Der Ausdruck ist hoheitsvoll, zugleich erscheint sie doch als liebende Mutter, die das Haupt zärtlich zum Kinde neigt, das mit ernster Miene sein Köpfchen an ihre Schulter legt.

Zwei Federzeichnungen, in denen Dürer diesen Vorwurf behandelt, befinden sich im Louvre (L. 316/17). Beide

sehr flüchtig hingeworfen, zeigen dieselbe ernst-feierliche Auffassung und sind, wie ich glaube, etwa um 1511 entstanden.

Die 1526 datierte Kreidezeichnung der auf dem Halbmond sitzenden Maria (L. 370), soll in anderem Zusammenhange unter den Entwürfen der letzten Jahre besprochen werden.

Auch im Holzschnitt hat Dürer die Madonna auf der Sichel behandelt, so auf den Titelblättern der «Apokalypse» und des «Marienlebens». Das Titelblatt der Apokalypse, 1511 hinzugefügt, zeigt Johannes, der mit aufgeschlagenem Buch, die Feder in der Hand, der Visionen harrt. Rechts über ihm erscheint Maria in der Glorie, nur in Halbfigur sichtbar, wie auf dem dafür vorbildlichen Stich Schongauers (B. 31). Der mit der Sternenkrone geschmückte Kopf ist im Profil gegeben. Sie faßt das Kind, welches sie umhalsen will, mit beiden Armen und blickt auf Johannes mit sinnenden Augen nieder.

Im Titelblatt des Marienlebens (1511) hat die Mondsichel die Form eines Zweidrittelkreises und bildet so einen Rahmen für das Bild. Auf weichem Kissen sitzend reicht die Mutter dem Kinde die Brust. Ein Tuch bedeckt das runde, freundlich lächelnde Haupt, und die zwölf Sterne schweben zum Ringe geweiht über ihr. In merkwürdigster Weise hat Dürer das friedliche Behagen des Erdenlebens mit Symbolen über Raum und Zeit erhabenen Daseins vereinigt.

Die Jahre 1511—14 sind an Mariendarstellungen besonders fruchtbar. Es ist dies sehr erklärlich. Schon nachdem er im Jahre 1509 den Hellerschen Altar vollendet hatte, setzte er sich vor, größere Gemälde so wenig wie möglich zu schaffen, vielmehr des Stechens zu warten. Aber nicht nur zahlreiche Stiche entstanden, auch viele Holzschnitte und Zeichnungen. Und da war es gerade die Jungfrau, die er immer wieder schilderte. Sein Reichtum an Ideen ist hier unerschöpflich, von immer neuen Seiten tritt er an den liebgewonnenen Stoff heran.

Im Jahre 1511 entstehen nicht weniger als sechs Darstellungen allein im Holzschnitt. Auf dem Blatte der hl. Familie mit den musizierenden Engeln gewinnt er für die räumliche Umgebung eine neue Form den Wald (B. 97). Eine Andeutung nach dieser Seite hin hatte er schon 1505 ge-

geben in dem Holzschnitte der von fünf Engeln verehrten Madonna (B. 99). Nun aber auf dem Blatte von 1511 bildet der Wald nicht nur den Hintergrund, er umgibt vielmehr die Gestalten von drei Seiten. Da wo es am heimlichsten ist und die uralten Stämme ganz dicht stehen, haben sich greise urwüchsige Männer um die hl. Mutter versammelt; neben der in einem Buche lesenden Anna sitzt ihre Tochter und reicht dem Christusknaben die Brust. Zu ihren Füßen spielt ein kleiner Engel die Laute, ein anderer greift nach einem Dudelsack. Maria ist hier auffallend ältlich dargestellt und hat wenig Anziehendes, um so lieber weilt der Blick auf den vier bejahrten Männern, die so knorrig und verwittert aussehen, als seien sie mit den alten Bäumen innerlich verwandt. Einzelne von diesen Heiligen sind uns schon früher begegnet, so hatte Joseph bereits 1497 im Holzschnitte der hl. Familie mit den drei Hasen jenes Erzväterhafte der Erscheinung: den zweiten Greis von links kennen wir aus dem Holzschnitt der Verehrung durch Engel und Heilige als hl. Antonius. Jetzt aber ist das weltfremde, einsiedlerische Wesen in dem hagern Gesicht mit dem langen struppigen Bart noch stärker ausgeprägt. Hinter diesen Gestalten läßt Dürer zwei anmutige Engelsköpfe hervorblicken, damit in all dem Knorrigen und Urwüchsigen auch das Liebliche nicht fehle.

Auf weniger Figuren beschränkt Dürer die hl. Sippe in dem Holzschnitte der hl. Familie mit dem hüpfenden Kinde (B. 96). Die Madonna, hier wieder sehr jugendlich aussehend, mit einem Blütenkranz im Haar, reicht ihrer Mutter den Knaben hin, der jauchzend an ihr emporzuklettern sucht, indes die Blicke der alten Frau voll inniger Liebe an ihm hängen. Joseph aber schaut von rechts her dem hl. Joachim entgegen, der links sitzt und einen Rosenkranz in der Hand hält. Hinter den Gestalten ragen zwei mächtige Bäume empor, links schließt sich Buschwerk an, rechts wird ein Haus auf einer Anhöhe sichtbar. Dieser Holzschnitt trägt noch einen intimeren Charakter als der vorige; die Komposition ist geschlossener. Der einzige Mangel dürfte die etwas steife Haltung Joachims sein, die nach Thausing davon herrührt, daß Dürer den Heiligen auf dem Entwurf in Federzeichnung (Albertina A. P. 567) nicht sitzend, sondern stehend gegeben hat. Er ließ den Ober-

körper unverändert, ohne zu merken, daß der Unterkörper zu lang geriet und die Haltung etwas steif wurde. Diese Federzeichnung zeigt, daß Dürer in der ersten Konzeption seiner Phantasie mehr Spielraum ließ, denn er hatte hier rechts noch drei Heilige eingefügt, wodurch die Gruppe ungleichmäßig wurde. Dann sah er ein, daß er sich beschränken mußte und ließ die drei Heiligen weg; so konnte eine engere Beziehung zwischen Joseph und Joachim hergestellt werden.

Schon vorher hatte übrigens ein anderer Künstler ähnliches zu geben versucht, als Dürer in diesen beiden Waldbildern: Jacopo de Barbari, dessen Stiche sicher vor 1511 entstanden sind, da er zu dieser Zeit schon alt und gebrechlich war. Auf Blatt 6 der Kristellerschen Ausgabe sehen wir die Madonna mit der lesenden hl. Anna unter nur zur Hälfte sichtbaren, dickstämmigen Bäumen. Hat Dürer diesen Stich gekannt und in seinem Sippenholzschnitt (B. 96) daran angeknüpft? Diese Frage wird erst dann gelöst werden können, wenn die Entstehung einer freieren Gruppierung der Santa conversacione, die etwa gleichzeitig bei Barbari, Palma Vecchio, Tizian eintritt, geklärt worden ist.

Mit dem zuletzt besprochenen Holzschnitt sehr verwandt erscheint in der Auffassung einer dem Jahre 1512 entstammende Federzeichnung der hl. Anna selbdritt (Albertina A. P. 540). Auf einer Bank sitzen Mutter und Tochter nebeneinander, die zarte, mädchenhafte Maria legt der Mutter ihr Kind in den Arm und knüpft ihm das Hemdchen zu. Die Großmutter aber blickt auf ihre Tochter, sie denkt wohl an die Zeiten, da sie diese selbst noch als hilfloses Wesen im Arme trug, eine Gruppe, die sich an Innerlichkeit der Auffassung, wenn auch nicht in formaler Hinsicht dem Kupferstich desselben Gegenstandes von 1503 vergleichen läßt.

Eine Eisenradierung der hl. Sippe ist etwa zwischen 1512 und 14 entstanden (B. 43). Hier sind die Gestalten in großartiger Freiheit vor einer Mauer gruppiert, hinter der man in schwachen Umrissen einen burggekrönten Berg erblickt. Rechts stehen die hl. Anna und zwei männliche Heilige, links wird der Oberkörper Josephs sichtbar, der hinter der Bank etwas vertieft zu sitzen scheint und mit sorgenvollem Blicke nach Maria emporschaut. Diese zeigt einen Typus, der von allen bis-

herigen abweicht. Auffallend ist namentlich die Bildung der schmalen, feingeschnittenen Nase und der schöngeschwungene Mund.

Endlich mögen noch einige Holzschnitte angefügt werden, die ebenfalls 1511 entstanden sind und große Stilverwandtschaft mit den eben besprochenen Blättern aufweisen. Zunächst eine Anbetung der Könige (B. 3). Die sehr jugendliche Mutter blickt sinnend auf den niederknieenden König, links wendet sich der Mohr nach dem Gefolge zurück. Hinter Maria naht feierlich ernst Joseph, und in der Mitte steht unbewegt der zweite König, den Turban auf dem Haupt, das Gefäß in der Hand. Alle fünf Gestalten bilden eine vollendet schöne Gruppe. Die Einheit wird durch die Vertikale der Mittelfigur stark betont, sie bildet mit den beiden Vorderen ein gleichschenkliges Dreieck, links und rechts schließen sich die Seitenfiguren in der Stellung kontrastiert vortrefflich an und fügen zur Gesetzmäßigkeit die Freiheit und Leichtigkeit hinzu. Die von schwermütigem Ernst erfüllten Charakterköpfe dieses Blattes zeigen, nach welcher Seite hin Dürer die ihm von Lionardo gegebenen Anregungen verwertet.

Ein anderer Holzschnitt entstand im gleichen Jahre: Die Anbetung der Hirten der kleinen Passion (B. 20). Sie ist ganz offenbar eine Weiterbildung des bekannten Blattes aus dem Marienleben: Die Anordnung zeigt nur eine größere Freiheit und Klarheit. Das Interessanteste an dem Blatte ist die kühne Perspektive. Dürer wagt es, den Augenpunkt dicht an den unteren Rand des Blattes zu legen und gibt sogar eine Unteransicht der Balkendecke, auf der Maria kniet.

Damit schließt die Reihe der Mariendarstellungen in Holzschnitt des Jahres 1511 ab. Man beachte, daß Dürer jetzt der Madonna eine stärkere Körperlichkeit verleiht als früher.[1] Während im Marienleben das Gewand den Oberkörper verhüllt hatte, treten nun die Formen unter der schmiegsamen Kleidung scharf hervor, und selbst bei Gestalten mit jugendlichem Antlitz treffen wir vollgereifte Körper, die den Eindruck der Mütterlichkeit verstärken helfen.

---

[1] Diese Tatsache ist schon von Springer hervorgehoben worden.

ACHTES KAPITEL.

## Die Schilderungen der Mutterliebe in den Kupferstichen der Jahre 1511—1514.

Dürer möchte in dieser Zeit die Beziehungen zwischen Mutter und Kind noch inniger gestalten als bisher. Der tiefe Ausdruck mütterlichen Gefühls wird jetzt in drei Kupferstichen zum Zielpunkt seines Schaffens. Auch das Kind erscheint hier geistig belebter, es ahnt sein zukünftiges Schicksal. Eine ähnliche psychologische Vertiefung hatte Dürer bereits an einem andern Stoffe verwirklicht, in der Kupferstichpassion. Die hier gewonnene Uebung kam ihm nun für seine Marienschilderungen zugute. Das epische Element tritt in diesen Stichen ganz zurück, es schwindet das breite Ausmalen der Einzeldinge, eine Konzentration auf das Wesentliche tritt ein, und eine lyrische Gesamtstimmung spricht aus diesen Blättern.

Schon in der Madonna, die dem Kinde eine Birne reicht, vom Jahre 1511 wird dies deutlich (B 41). Vor einem Baume auf der Rasenbank sitzend erblicken wir die Jungfrau. Sie möchte ihr Kind mit einer Frucht erfreuen, aber es achtet nicht auf die dargebotene Gabe. Sein Gesicht hat sich schmerzlich verzogen, traurig blicken die weitgeöffneten Augen in die Ferne, während die Hand sich zum Segnen erhebt. Auch durch das Gemüt der Mutter ziehen trübe Gedanken, sie möchte das Kind gern fröhlich machen und ahnt doch, daß sie es mit aller Liebe nicht vermag. So wächst Dürer auch im Marienbilde zum großen Seelenergründer empor, als der er sich in der Kupferstichpassion bereits so herrlich geoffenbart hatte. Im Hintergrund

des Stiches gibt Dürer das Bild einer Festung, die in ihrem düsteren Charakter den schwermütigen Stimmungsgehalt des Blattes verstärkt.

Zu diesem Stiche findet sich eine Federskizze im Berliner Kupferstichkabinett (L. 29). Der Hintergrund ist ungefähr der gleiche, aber die Mutter schaut hier nicht auf das Kind, sondern ernst zum Beschauer heraus. Sie hat einen Zug von Größe in dem mehr länglichen Antlitz, den das rundliche Gesicht des Stiches nicht erreicht.

Im Motiv mit diesem Stiche verwandt erscheint eine sehr flüchtige Federzeichnung aus dem Jahre 1514, ebenfalls (L. 30) im Berliner Kupferstichkabinett. Maria beugt sich tief zum Kinde herab, ihm eine Frucht zu reichen. Auch hier ist der Typus mehr länglich als rund.

Einen ähnlichen geformten zeigen noch folgende Zeichnungen: L. 443, L. 315, L. 143. Die erste von diesen stellt eine Ruhe auf der Flucht nach Aegypten dar (Berlin, Kupferstichkabinett, datiert 1511). Am Fuße eines Baumes sitzend beugt sich die Jungfrau etwas vor und hält das stehende, an ihre Knie gelehnte Kind. Rechts naht Joseph mit dem Rucksack auf dem Rücken. Links im Hintergrunde ist eine Stadt zu sehen. Der Knabe blickt zur Mutter auf, sie aber schaut über ihn hinweg in die Ferne, eine von tiefer Empfindung erfüllte Gruppe.

Auf einer Federstudie des Louvre vom Jahre 1511 (L. 315) sitzt die Mutter zu Füßen eines mit Grün üppig überwachsenen Felsen. Sie hält das Kind mit beiden Händen vor sich und schaut in Gedanken verloren darauf nieder. Hier bilden Gestalten und Landschaft ein vollendetes malerisches Ganze.

In der leichten Art der Zeichnung verwandt, wenn auch nicht ganz so zart ausgeführt ist eine Federskizze bei Blasius, Braunschweig (L. 143). In einem bürgerlichen Wohngemach sitzt die göttliche Mutter zu Füßen eines Bettes. Auf ihrem Schoße steht das nackte Kind, das sie eben aus der Wiege genommen hat, die zur Linken steht. Hinter ihr sitzt Joseph in eifriger Tätigkeit am Schreibpult.

Hatte Dürer dem zuletzt besprochenen Stich eine schwermütige Stimmung verliehen, so gibt er in der Madonna, die

das Kind an sich drückt (B. 35), datiert 1513, eine Schilderung des Mutterglücks. Am Ufer eines Sees hat sich Maria, den Rücken an einen Baum gelehnt, niedergelassen. Sie preßt ihre Wange an den Kopf des Kindes, welches sich fest an ihre Brust schließt. Es blickt neugierig zum Beschauer heraus, sie aber hat die Augen geschlossen und gibt sich ganz dem Glück des Momentes hin.

Einige Zeichnungen von verwandter Auffassung mögen hier angeschlossen werden. Erwähnt sei zunächst eine flüchtige Federstudie aus dem Jahre 1514 (Bremen, L. 121). Die Mutter hält das Kind, dessen Umrisse nicht deutlich werden, auf dem Schoße und blickt darauf nieder. Die Faltengebung dieser Zeichnung, die nach dem Holzschnitt der «Madonna von fünf Engeln umgeben» kopiert zu sein scheint, zeigt eine gewisse Unsicherheit, sodaß die Echtheit bezweifelt werden kann.

Eine Federzeichnung bei Bonnat, Paris (L. 353) scheint nach italienischem Vorbild entstanden zu sein. Hier drückt die Mutter das pausbäckige Kind an die Brust, es zu küssen. Links läuft der kleine Johannes mit dem Kreuze in der Hand; eine anmutige Gestalt, die an viele italienische Bilder erinnert. Rechts blickt man in ein Renaissancebauwerk hinein. Diese Skizze ist vielleicht gleichzeitig mit dem zuletzt besprochenen Stiche entstanden.

Aehnlich der vorigen in Haltung und Typus der Maria erscheint eine Federzeichnung in Oxford (datiert 1514, L. 395). Die Jungfrau neigt sich hier auf der Rasenbank sitzend, dem Kinde zu. Dieses ist in sehr unförmlicher Weise mit Tüchern umwickelt, die es unverhältnismäßig lang erscheinen lassen. Die Hände Marias sind ungeschickt gezeichnet, die Faltengebung weist viel unausgeglichene Härten auf. Alles dies, wie auch die nicht sehr Dürersche Umrißlinie des Gesichtes läßt die auch von Lippmann in Frage gestellte Echtheit zweifelhaft erscheinen.

Wohl der bedeutendste Kupferstich dieser Reihe ist im Jahre 1514 entstanden und bildet ihren Abschluß: Die Madonna an der Stadtmauer (B. 40). Dürers Vaterstadt taucht im Hintergrunde auf. Die von Bäumen umgrünten Festungsmauern reihen sich dicht aneinander. Mitten unter

ihnen erhebt sich das Wahrzeichen der Stadt, der mächtige Turm der Burg. Von dorther führt ein Feldweg nach dem Vordergrunde, den ist Maria gegangen und sitzt nun ausruhend auf einem großen Steinblock. Tieftraurig gleiten ihre Blicke über die müden Züge des Kindes. Die Verwandtschaft der Auffassung mit derjenigen der Madonna, die dem Kinde eine Birne reicht, ist sehr deutlich, aber auf dem späteren Blatte läßt Dürer das Segnen des Kindes bei Seite und die Wehmut der Mutter wird zur tiefen Trauer. Niemals wieder hat er eine so ernste, fast tragische Madonnendarstellung geschaffen. Man darf wohl annehmen, daß der Tod seiner Mutter, die 1514 starb, ihn in die trübe Stimmung versetzte, der dieser Stich, wie auch die «Melancholie» entsprang.

Vielleicht ist eine 1514 datierte Federzeichnung des Berliner Kabinetts (L. 41) als eine Studie dazu aufzufassen. Auch hier verhüllt das Kopftuch in schönen Falten herabsinkend den Kopf zum größten Teil. Die Strichführung ist von höchster Zartheit, Dürers Feder wetteifert hier mit dem Metallstift.

Eine andere Federzeichnung, früher in der Sammlung Mitchell, London (L. 77), ist der vorigen in der Haltung des Kopfes und den tiefgesenkten Augen verwandt, aber etwas derber ausgeführt.

Ein dritte, früher in der gleichen Sammlung (L. 76) zeigt Maria unter einem Thronhimmel sitzend. Man kann sie vielleicht 1511 datieren, da sie mit den Federzeichnungen dieses Jahres eine gewisse Stilverwandtschaft aufweist.

Nach Ephrussi, S. 188 und 190, seien hier noch zwei Federzeichnungen der Akademie in Venedig erwähnt, beide 1514 datiert: (Reproduktionen im Dürer-Hause zu Nürnberg). Die eine, welche der vorher besprochenen Berliner Zeichnung (L. 41) sehr verwandt erscheint, stellt die Jungfrau auf einem Stuhle sitzend dar, wie sie dem Kinde einen Apfel darreicht und es an sich drückt; auf der andern hält das Kind einen Vogel in der Hand, das rundliche Antlitz der Mutter zeigt sehr weiche Formen.

## NEUNTES KAPITEL.

### Verschiedene Entwürfe, namentlich zu Gemälden, aus den Jahren 1511–1514.

Hier werde zunächst angeführt die Skizze für ein Triptychon mit thronender Madonna, welches Hans von Kulmbach für die Sebalduskirche in Nürnberg malte. Sie hat die Form einer aquarellierten Federzeichnung (L. 31, Kupferstichkabinett, Berlin). Maria thront in einer von Säulen getragenen Nische. Zwei kleine Engel halten die Krone über ihrem Haupte, links und rechts stehen Katharina und Barbara. Der linke Flügel des Triptychons zeigt die heiligen Petrus und Lorenz, zu ihren Füßen kniend den Stifter Propst Lorenz Tucher, auf dem rechten Flügel erscheinen Johannes der Täufer und Hieronymus. Das Mittelbild zeigt starke Einflüsse italienischer Kunst, vor allem in der streng symmetrischen Anordnung der Gestalten, in der starren Betonung der Vertikallinien,[1] in der feierlichen Haltung der weiblichen Heiligen. Alle diese Merkmale weisen auf den venetianischen Quattrocentostil hin, der auch später noch um 1521 für Dürersche Komposition von maßgebendem Einfluß wird. So eng aber, wie hier, hat sich der Künstler wohl niemals an italienische Vorbilder gebunden. Die geistige Charakteristik der Einzelgestalten ist von deutschem Geiste durchdrungen, wie sich von selbst versteht.

Ein anderer Entwurf zu einem Triptychon gleichfalls in Form einer aquarellierten Federzeichnung befindet sich

---

[1] Vergleiche damit den Holzschnitt der «Anbetung der Könige» vom Jahre 1511.

in der Albertina (A. P. 471). Das Mittelstück stellt die Verehrung des neugeborenen Christkindes durch die Heiligen Katharina und Barbara dar. Bei dieser Skizze, die noch von Thausing für echt gehalten wurde, handelt es sich wohl um eine Schülerarbeit, die Dürersche Motive aus verschiedenen Werken zu einem notdürftigen Ganzen vereinigt. Sie ist befangen in der Zeichnung und reizlos in der Farbe.

Aehnliches ist zu sagen von einer andern Federzeichnung für ein Triptychon, dessen Mittelstück (Albertina, A. P. 469) die Madonna in einer Halle, verehrt von den Heiligen Antonius und Hieronymus, sowie größeren und kleineren Engeln zeigt. Die Federführung ist gewandter und sicherer, doch genügt ein Blick auf die Leblosigkeit des Marienantlitzes, um jeden Glauben an die Echtheit auszuschließen.

Ebenfalls in der Albertina befindet sich ein echter Entwurf Dürers, der wohl für ein Gemälde bestimmt, 1511 datiert ist (Federzeichnung A. P. 664). In einem engen gotischen von der Ampel erhellten Gewölbe[1] thront die Mutter, welche dem Kinde einen Apfel reicht, während Engel ihr eine Krone aufs Haupt setzen. Von links nahen die hl. Katharina und Barbara, von rechts Johannes, der Täufer, und Johannes, der Evangelist. Die derb und flott skizzierende Zeichnung gibt alles Wesentliche in ausdrucksvoller Weise. Der nachdenkliche Kopf der Jungfrau, wie der tiefernste, weltfeindliche des Täufers sind bewundernd hervorzuheben.

Eine andere Federzeichnung der Albertina, die Anbetung des Kindes (datiert 1514, A. P. 574) nimmt Stimmungselemente des Marienlebens wieder auf und erscheint daher ursprünglich deutscher empfunden, als die vorher besprochene. In einem Stallgebäude kniet Maria mit gefalteten Händen hinter dem Korbe, in dem auf Windeln gebettet das göttliche Kind ruht. Die weiten Falten ihres Mantels legen sich wie der Vorhang eines Himmelbettes schützend um das kleine Wesen. Links steht Joseph, auch er faltet demutsvoll die Hände zum Gebet. Rechts im Mittelgrunde eilen die Hirten

[1] Dies Motiv entstammt wohl venetianischer Kunst, es tritt besonders bei M. Basaiti auf.

herbei, das Kind zu verehren. Vergleicht man diese Studie mit früheren Darstellungen desselben Gegenstandes, etwa der Geburt Christi des Marienlebens, so sieht man deutlich, wie Dürer nunmehr zehn Jahre später, nachdem italienische Kunst von neuem auf ihn gewirkt hat, sich bemüht, nur das Wesentliche zu geben und alle Gestalten in einer einheitlichen Gruppe zusammenzuschließen.

Eine seiner herrlichsten Leistungen aber, in formalem Sinne vor allem, bedeutet die demselben Jahre entstammende Federzeichnung der hl. Anna selbdritt, früher in der Sammlung Mitchell, London, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg (L. 78). Die hl. Anna, das geöffnete Buch auf den Knieen haltend, blickt gedankenschwer ins Weite. Ihre rechte Hand, ganz in den Falten der Mantels verborgen, legt sich mütterlich schirmend um die Schulter der vor ihr sitzenden Tochter, die ein ganz jugendliches Mädchen mit wallendem Lockenhaar das lebhaft strampelnde Kind freudigen Blicks mit beiden Händen vor sich hält. Als Muster diente Dürer wohl ein Stich des Meisters des Hausbuches (Lehrs 30). Auch bei diesem Künstler sitzt die Jungfrau zu Füßen der Mutter fast von ihren Knieen umschlossen. Die Gruppe hat die Form eines sehr spitzen, gleichschenkligen Dreiecks, Mariens Antlitz erscheint genau senkrecht unter dem der Mutter, die Hände sind in fast symmetrischer Lage gezeichnet. Diese Monotonie konnte Dürer nicht befriedigen. Er verhält sich zu dem älteren Meister genau wie die Künstler des Cinquecento zu denen des Quattrocento; er differenziert in Haltung, Bewegung und Ausdruck. Bei ihm sitzt die Tochter quer vor der Mutter, ihr Oberkörper rückt nach links zur Seite, ohne daß er die Konturen von Annas Mantel zu stark überschnitte. Das rechte Knie ist gebeugt und stellt den Unterschenkel senkrecht, während das linke Bein in stumpfwinkligem Kontur so weit nach rechts strebt, daß die Gruppe eine stark verbreiterte Basis erhält. Der Kopf der jungen Mutter ist ebenfalls in der Bewegung differenziert, neigt sich auf dem aufrechten Halse ruhend stark nach rechts. Welche Fülle von Leben bringt Dürer durch alle diese Kontrastierungen in das starre Einerlei der Gruppe des Hausbuchmeisters, wie jugendfroh beweglich erscheint die Gestalt Marias, deren leb-

haft bewegte Silhouette sich von den ruhigen Umrissen der Mutter so wirkungsvoll heraushebt! Und schließlich noch der feine Gegensatz im seelischen Ausdruck: die ernsten, sorgenvollen Züge der Mutter und das kindlich heitere Wesen der Tochter, die fast mehr wie eine ältere Schwester des Jesusknaben erscheint. In formaler Hinsicht ist Dürer in dieser Zeichnung, die ein interessantes Gegenstück zum Kupferstich der hl. Anna selbdritt von 1503 bildet, den gefeiertsten Werken italienischer Kunst nahe gekommen. Die Mannigfaltigkeit und Bewegtheit der Linien im einheitlich gefaßten Ganzen wirkt fast so vollendet wie bei den großen Künstlern des Cinquecento.

---

ZEHNTES KAPITEL.

## Die Randzeichnungen zum Gebetbuch und die Kupferstiche der Jahre 1518—20.

Als Dürer im Jahre 1515 den Auftrag erhielt, das Gebetbuch des Kaisers Max mit Randzeichnungen auszuschmücken, benutzte er die Gelegenheit auch hier die Jungfrau zu verherrlichen. Den altgewohnten Gesichtstypus, den wir aus dem Marienleben kennen, behält er bei, aber, wie schon in der eben besprochenen Zeichnung der hl. Anna selbdritt, gibt er den Zügen Marias jetzt einen Glanz jugendlicher Schönheit. Besonders deutlich wird dies in der mädchenhaft gebildeten Jungfrau der «Verkündigung». Ein anderes Blatt des Gebetbuches zeigt die Madonna im «Aehrenkleide», auch hier eine jugendlich reizvolle Mädchengestalt. Die hieratisch feierlichste Darstellung der Maria, die Dürer überhaupt geschaffen hat, findet sich dagegen auf dem Blatt, das den Evangelisten Johannes schildert. Der statuarischen Wirkung in reiner Frontalansicht ist der Künstler niemals so nahe gekommen wie hier. — Nachdem der Meister im Jahre 1518 die wichtigsten der ihm vom Kaiser Max übertragenen Arbeiten vollendet hatte, gewann er wieder die zum Stechen nötige Muße, und so entstehen in der Folgezeit noch vier Madonnenstiche, die letzten, die wir von seiner Hand haben. Sie bilden zu den drei im achten Kapitel besprochenen Stichen der Jahre 1511—14 einen gewissen Gegensatz. Die Größe der Empfindung jener Werke hat Dürer in keinem von ihnen auch nur annähernd erreicht. Selbst die säugende Madonna von 1519 bleibt in der Innigkeit der Auffassung weit

hinter ihnen zurück. Wie in den Zeichnungen des Gebetbuches verleiht Dürer hier der Madonna einen jugendlich mädchenhaften Charakter. Und wenn auch der seelische Gehalt dieser Blätter nicht so bedeutend ist wie der der früheren Stiche, so haben doch einige von ihnen einen eigentümlichen Liebreiz. In noch höherem Grade gilt dies freilich von verschiedenen Zeichnungen, die mit diesen Stichen im Zusammenhange stehen, aus denen eine ungewöhnliche Schönheitsfreudigkeit spricht, und die auch zum Teil eine große Freiheit in der Anordnung der Figuren erkennen lassen.

Der Kupferstich der von zwei Engeln gekrönten Maria aus dem Jahre 1518 (B. 39) ruft in der Landschaft die Erinnerung an die Madonna von 1513 (B. 35) wach. Wie dort leuchtet der Spiegel eines Sees durch einen Zaun zu uns herüber. Davor sitzt Maria, deren frauenhaft voller Oberkörper in eigentümlichem Gegensatze steht zu dem fast kindlich jungen Antlitz, das sie von aufgelöstem Haar umspielt zur Seite neigt. Sie blickt nicht zum Kinde herab, sondern klagend zum Beschauer heraus. Der häßlich gebildete Knabe, für welchen sie einen Apfel in der rechten Hand hält, sitzt auf ihrem Schoße und greift nach dem Halssaum ihres Mantels; zwei Engel schweben hernieder sie zu krönen.

Zu diesem Stiche existieren einige Skizzen. Die Studie zum Mantel wird in der Albertina aufbewahrt, sie ist bereits 1508 datiert. Eine Totalskizze in Federzeichnung befindet sich in der Sammlung Malkolm (bezeichnet 1518, L. 94). Alle Einzelheiten stimmen im Gegensinne überein. Die Engel, welche die Krone halten, hat Dürer flüchtig skizziert in einer Federzeichnung des britischen Museums (L. 265).

Das Motiv der die Krone haltenden Engel kehrt in ganz verwandter Weise wieder in dem Holzschnitt der Maria als Königin der Engel vom Jahre 1518 (B. 101), der so oft ausführlich besprochen worden ist, daß ich ihn hier nur kurz erwähnen will, mit dem Hinweis auf den Zusammenhang dieses an herrlichen Einzelheiten überreichen Blattes mit manchen Blättern des Marienlebens.

Etwa gleichzeitig entstand, wie ich glaube, die von Ephrussi fälschlich 1509 angesetzte getuschte Federzeichnung der

hl. Familie in Berlin (L. 47). Die Haltung der Madonna, der kindliche Typus, die Gewandbehandlung erinnern an den Stich von 1518. Maria hält das liegende Kind auf ihrem Schoße und greift nach Früchten, die ihr von zwei kleinen Engeln dargeboten werden, während Joseph Hut und Stock in den Händen haltend sich zum Beten anschickt. Rechts unten am Fuß der Rasenbank kauert ein kleiner Hase. Die schöne Zeichnung, deren Tonwerte sehr malerisch abgestuft sind, wie dies für die spätere Zeit charakteristisch ist, übertrifft den zuletzt besprochenen Stich an frischer Beobachtung des Lebens.

Ungefähr um 1518 ist auch wohl die herrliche Kreidezeichnung entstanden, die im Kupferstichkabinett zu Bremen aufbewahrt wird (L. 111). Es ist eine Halbfigur der Madonna. Sie senkt den Kopf nach links und blickt zum Kinde herab. Es erhebt den rechten Arm, nach dem Haar der Mutter zu greifen, das in reichem Gelock von einem Stirnband gehalten in ihren Nacken fällt. Der schöne Kopf mit der breitrückigen Nase, dem stark ausgebildeten Kinn, dem fein geschwungenen Mund und den eigentümlich zusammengekniffenen Augenlidern, die dem Blick etwas Müdes, Trauriges verleihen, zeigt, mit welcher Treue Dürers Kreide die zartesten Helligkeitsunterschiede eines lebenden Menschenantlitzes wiederzugeben weiß.

Ein anderer Stich trägt das Datum 1519: die das Kind säugende Maria (B. 36). Die Heiligenscheine sind hier leuchtend aus dem Dunkel des Hintergrundes herausgearbeitet. Auf diese Weise gewinnt das Blatt eine große Einfachheit und Geschlossenheit, welche die feierliche Wirkung auf den Beschauer verstärkt.

Zu diesem Stiche befinden sich zwei Skizzen, eine in Kohle, die andere in Feder gezeichnet, in der Albertina (A. P. 180. 492). Die Federzeichnung stimmt im Gegensinne bis auf die Faltengebung sehr genau überein, nur sind die Nimben auf hellem Grund mit leichten Federstrichen angedeutet. Die Kohlezeichnung trägt die gefälschte Jahreszahl 1512. Dürer hat die Haltung der feingliedrigen Hände in den Stich herübergenommen, der Typus dagegen weicht ab, er ist von jugendlichem Reiz, der des Stiches etwas ältlich. Auf der Zeichnung blickt Maria nicht zum Kinde herab, sondern, ein wenig nach links geneigt, dem Beschauer entgegen.

Die beiden letzten der zu dieser Gruppe gehörigen Stiche entstanden im Jahre 1520: die Madonna von einem Engel gekrönt (B. 37) und die Madonna mit dem Wickelkinde (B. 38). Der erste führt den Betrachter an das Ufer eines Sees, hinter dem ein von Wald umgebenes Schloß sichtbar wird. Niedriges Gewölk zieht sich in schmalen Streifen darüber hin. Vorn sitzt die sehr jugendliche Maria, deren im Winde flatterndes Lockenhaar ein kindliches Gesicht umrahmt. Der Knabe spielt mit einem Vogel, den er auf dem Zeigefinger hält. Wie auf dem vorigen Stiche heben sich die Nimben strahlend aus dem Hintergrunde heraus. Dürer hat hier einen sehr schönen Marientypus geschaffen. Die Linie des Ovals ist von hoher Anmut, die zarte Stirn, der kleine Mund, die runden Wangen, alle diese Teile sind in den Verhältnissen vortrefflich abgewogen, sodaß dieser ganz deutsche Typus wohl einen Vergleich mit den schönsten italienischen aushalten kann.

Einige Motive dieses Stiches, wie die Krönung durch einen Engel, das Spiel des Kindes mit einem Vogel, gehen auf eine Zeichnung zurück, die bereits 1515 entstanden ist (Federzeichnung Windsor L. 390). In ähnlicher Weise sitzt hier Maria am Ufer eines Sees, mit der linken Hand stützt sie das auf ihrem Schoße ruhende Kind, welches mit der einen Hand Blumen faßt, während es mit der andern einen Vogel am Faden hält. In Gedanken versunken, schaut die Mutter auf den Knaben. Der Engel schwebt hier nicht von links herbei, sondern gerade über der Jungfrau, er macht eine Drehung und wendet das Haupt nach dem Beschauer. Diese nur leicht skizzierte Engelgestalt ist der Gruppe in etwas äußerlicher Weise zugefügt. Im Stiche gelangt Dürer zu einer glücklicheren Lösung des Problems: er rückt die Madonna ein wenig nach rechts zur Seite und der von links herschwebende Engel füllt nun den über der Landschaft entstehenden Raum gänzlich aus.

Ephrussi (S. 191) erwähnt zu diesem Stiche noch eine Skizze, die sich früher in der Sammlung Klinkosch, Prag, befunden hat; wo sie jetzt zu finden ist, weiß ich nicht. Die Madonna dieser Skizze ist nach ihm entlehnt aus einer Federzeichnung, die sich beim Herzog von Devonshire in Chatsworth befindet (L. 399). Hier ist die Haltung des Kindes

sehr lebhaft und voll Natürlichkeit: Es biegt sich von beiden Händen der Mutter umfangen zurück, ihr eine Nelke zu zeigen. Zur Rechten steht der kleine Johannes mit dem Rohrkreuz und schaut verehrend zum Kinde auf, eine ganz italienisch empfundene Gestalt, wie auch in der schrägen Lage des Kindes auf dem Schoße der Mutter südliche Anklänge spürbar sind. Durchaus deutsch ist aber das Antlitz Marias empfunden, das höchst ähnlich dem des zuletzt besprochenen Stiches wiederum sehr kindlich erscheint. Die Zusammenfügung der Gestalten in dieser Zeichnung hat etwas frisch natürliches und dazu doch so reifes Stilgefühl, daß sich vorher kaum etwas gleichwertiges in Zeichnungen finden dürfte.

Dasselbe gilt von einer in der Auffassung sehr verwandten Federzeichnung in Hamburg (L. 160), welche 1520 datiert ist. Die Blicke des Jesusknaben haften auf einem Engel, der rechts zu Füßen der Mutter die Laute spielt und andächtig nach oben blickt.

Eine Federstudie der hl. Familie, datiert 1519 (Louvre L. 322) mag hier eingefügt werden, weil sie das kindliche Wesen ebenso stark hervorhebt, wie die beiden vorigen. Deutlich erkennt man im Typus die nahe Beziehung zur Hamburger Studie. Das Gesichtsoval ist aber weniger anmutig; Auge und Mund erscheinen im Verhältnis zu Stirn und Wange etwas zu klein. Der Blick ist ein hilflos klagender, die Augen starren in die Ferne; sie ahnt das Verhängnis das über ihrem Sohne schwebt, und es lastet schwer auf ihrer kindlichen Seele. Der Knabe aber nährt sich friedlich und unbekümmert an der mütterlichen Brust. Zwei Engel fliegen hernieder sie zu krönen. Links hat sich Joseph an einen hügeligen Abhang gelehnt niedergesetzt, er hält ein geschlossenes Buch in der Rechten und schlummert friedlich. Hinter Maria sitzt die hl. Anna, neben ihr erscheint der hl. Joachim; den fleischigen Greisenkopf in die Hand stützend und nachsinnend über einen Gedanken, der aus einem Buche zu ihm spricht. Vor ihm ein wenig entfernt sitzt der kleine Johannes, der einen Apfel und das kaum sichtbare Rohrkreuz in der Hand hält. In der völlig absichtslos wirkenden Freiheit der Gruppierung ist auch diese Zeichnung ein für die Spätzeit charakteristisches Blatt.

Sehr streng ist dagegen die Komposition einer andern Federskizze aus demselben Jahr 1519 (Windsor, L. 391) Auf einer Rasenbank erblickt man Maria thronend vor einem baldachinartig aufgespannten Brokatstoff, zu dessen beiden Seiten man in die Landschaft hinaussieht. In ihrem Schoße sitzt halb liegend das nackte Kind, dessen eine Hand sie erfaßt, während es mit der andern einen Apfel hält. Zu ihren Füßen singt ein Engel zur Laute, der in Haltung und Ausdruck ganz italienisch empfunden ist. Dasselbe gilt von der Bewegung des Kindes, der Anordnung des Teppichs vor landschaftlichem Hintergrunde und schließlich auch vom Typus der Maria, dessen längliches Oval von klassischer Strenge beherrscht erscheint und von dem kindlichen Wesen, das sonst für jene Zeit charakteristisch ist, nichts verrät. Vielleicht ist die ganze Zeichnung nach einem italienischen Vorbild geschaffen worden.

Eng verwandt mit dem zuletzt besprochenen Stich zeigt sich der gleichfalls im Jahre 1520 entstandene Kupferstich der Madonna mit dem Wickelkinde (B. 38), der diese Reihe abschließt und zugleich der letzte Madonnenstich ist, den wir von Dürers Hand haben. Im kindlichen Ausdruck des Gesichts, im Typus, in den schmalen mädchenhaften Schultern finden sich große Aehnlichkeiten mit dem vorher besprochenen Stiche. Der Hintergrund bildet auch hier eine Seelandschaft, und die aus dem Dunkel herausgearbeiteten Heiligenscheine erwecken hier in noch höherem Grade als früher den Gedanken an eine Nachtszene; die Mutter erscheint im Begriff vom Schlafe überwältigt zu werden, so müde und regungslos sind ihre Züge.

Eine im Gegensinne sehr genau übereinstimmende Modellstudie zu diesem Stiche finde ich in der ungemein zart behandelten Federzeichnung eines Madonnenköpfchens (L. 81), früher in der Sammlung Mitchell; der jetzige Aufbewahrungsort ist mir unbekannt.

---

ELFTES KAPITEL.

## Entwürfe aus den Jahren 1521—26.

In der letzten Lebenszeit Dürers entstehen von Mariendarstellungen außer einem einzigen Holzschnitt und einem Gemälde nur noch zeichnerische Studien, solche aber in größerer Zahl. Es scheint, daß die niederländische Reise ihn von neuem anregte, für ein figurenreiches Madonnengemälde Pläne zu entwerfen; merkwürdig aber ist, daß sich in diesen Skizzen, wenn man von den Trachten einiger weiblichen Heiligen absieht, von niederländischem Geist nichts finden läßt;[1] es sind zum großen Teil feierliche Repräsentationsbilder der thronenden von vielen Engeln und Heiligen umgebenen Maria in ausgesprochen italienischem Stil. Offenbar strebt Dürer in jener Zeit nach mächtigen monumentalen Wirkungen, wie dies ja auch aus den Entwürfen zur neuen, fünften Passion und noch mehr aus den Studien zu den «Vier Aposteln» hervorgeht. Als das beste Vorbild für seine Marienbilder erschienen ihm nun nicht die der Niederländer, sondern venetianische, die er ja schon einmal (1506/7) zum Muster genommen hatte.

Unter diesen Entwürfen nimmt eine Federzeichnung (L. 313, Herzog v. Aumale, Chantilly, datiert 1521) eine Sonderstellung ein, weil Dürer hier eine Gruppierung von großer Frei-

---

[1] Von einem Einfluß niederländischer Vorbilder auf Dürers Mariendarstellungen läßt sich kaum etwas wahrnehmen. Nur findet sich auf einem Blatte des Reiseskizzenbuches (Bremen, L. 122) die Federzeichnung eines Madonnenkopfes, der, wie schon Thausing sah, ein Memlingsches Gepräge trägt.

heit wagt, während er dann 1522 zunächst wieder strenge Kompositionen plant, deren Symmetrie er dann freilich doch wieder mildert. Auf der rechten Seite des Blattes erblickt man den Unterbau eines Renaissancepalastes mit einer auf hohem Postament emporragenden Säule. Hinter dieser lehnt Joseph, in einem Buche lesend, nur mit dem Oberkörper sichtbar. Links kniet Katharina und hinter ihr stehen Jakobus der ältere und Johannes der Täufer. Inmitten thront Maria, das in ihrem Schoße ruhende Kind neigt sich der hl. Katharina entgegen. Links und rechts sitzen zwei musizierende Engel auf den Stufen. Sie sind offenbar bestimmt die Symmetrie zu betonen, der die kontrastierende Anordnung der Heiligen auf der einen und der Architekturteile auf der andern Seite stark entgegen wirkt. Diese Gruppierung erinnert ein wenig an venetianische Kompositionen des 16. Jahrhunderts. Während dort aber ein einheitlicher Rythmus die Gruppe beherrscht, bleibt bei Dürer eine gewisse Disharmonie zwischen der in starken Kurven bewegten rechten Hälfte und den im ganzen etwas starren und strengen Linien der linken.

Offenbar hatte der Künstler in diesem Blatte an ein großes Altarbild gedacht. Die Gruppenbildung aber mochte ihn wohl nicht völlig befriedigen. Vier Studienblätter, die unter einander sehr verwandt, etwa im Jahre 1522 entstanden (eins von ihnen ist so datiert), zeigen ihn mit einer andern Lösung der Aufgabe beschäftigt. Gemeinsam ist diesen Skizzen eine vermehrte Zahl von Heiligen (Katharina, Joseph, Jakobus und Johannes deuten auf den Zusammenhang mit der eben besprochenen Studie) und eine Heraushebung der thronenden Maria durch Erhöhung ihres Sitzes. Die Feierlichkeit und Monumentalität des Bildes wird durch beide Mittel wesentlich gesteigert. Zunächst behält Dürer das Querformat bei, so in der Federzeichnung des Louvre (L. 324) und in der bei Bonnat, Paris (L. 364). In zwei andern, wie ich glaube, spätern Federzeichnungen (ebenfalls Bonnat, L. 362, 63) wählt er das Hochformat.

Auf der flüchtigen Federzeichnung des Louvre (L. 324) stehen links dem Thron Marias zunächst vier Mitglieder der hl. Sippe. Der greise langbärtige Jakobus der Aeltere, beide Hände auf den Stab stützend, den Pilgerhut auf dem Rücken, neben ihm der etwas jüngere Joseph, dann der alte Joachim, wie

Jakobus zur Maria hinüberblickend, und Zacharias, bartlos mit fleischigem Antlitz. Auf der rechten Seite scharen sich ebenfalls Angehörige der hl. Sippe, Johannes, König David, der dem Kinde eine Harfe hinhält, mit der es spielt, die hl. Anna und die etwas jüngere Elisabeth. Drei Stufen tiefer erscheinen links und rechts je drei heilige Jungfrauen stehend, links Dorothea mit dem Blumenkorb, Barbara mit dem Hostienkelch und eine dritte nicht deutbare; alle drei mit Palmenzweigen in den Händen. Zu ihren Füßen kniet die hl. Katharina, welche flehend zum Christkinde emporschaut. Auf der rechten Seite gruppieren sich hinter der knieenden Stifterin Agnes mit dem Lamm, Apollonia mit der Zahnzange und eine dritte nicht erkennbare Heilige. Am Rande links werden — und hier ist wiederum der Zusammenhang mit der 1521 datierten Studie beim Herzog von Aumale ersichtlich — die Ecksäulen eines Renaissancepalastes sichtbar, rechts blickt man in eine Hügellandschaft hinaus. Wenn auch die Zeichnung sehr flüchtig ist und man vom Antlitz der Maria kaum einige Linien erblickt, so erkennt man doch, daß namentlich die Sippenmitglieder vortrefflich charakterisiert sind; unter den weiblichen Heiligen ist die anmutige Katharina hervorzuheben und die demütig bescheidene Dorothea.

Die ganz gleichmäßige allzu symmetrische Anordnung der Heiligen mochte Dürer nicht recht befriedigen. In der Federzeichnung bei Bonnat, Paris (L. 364) mildert er diese Strenge und verringert zugleich die Zahl der Heiligen ein wenig, damit das Auge nicht ermüdet werde. Links vom Throne stehen zunächst Jakobus, Joseph und Joachim, während Zacharias fehlt, rechts König David und etwas tiefer die hl. Anna. Noch ein wenig weiter unten kniet die Stifterin, während Elisabeth und Johannes der Evangelist fehlen. Es entsteht so eine Ungleichheit zwischen der rechten und linken Hälfte, links drei Figuren in gleicher Höhe, rechts durch Einbeziehung der Stifterin in den oberen Kreis ebenfalls drei, aber stufenweise ansteigend. Diese Gruppierung wirkt viel lebensvoller als die der vorigen Studie. Hinter Katharina stehen Dorothea und Barbara, die dritte Heilige fehlt. Dafür sind ganz unten links zwei musizierende Engelknaben angeordnet. Rechts erscheinen Apollonia und Agnes, letztere eine anmutvolle Gestalt, einem deutschen Bürgermädchen gleichend

mit keckem Näschen und zierlichem Kinn. Drei Engel musizieren zu ihren Füßen. Den leeren Raum zu Füßen des Thrones beleben als ein launiger Einfall seiner Phantasie ein Hund und ein Fuchs.

Zu den Gestalten dieser Entwürfe lassen sich eine Reihe von Modellstudien nachweisen. So die Studie für die hl. Barbara (Louvre L. 326), in schwarzer Kreide auf dunkelgrünem Papier, datiert 1521. Es ist das Brustbild eines jungen Mädchens, dessen Kopf von sehr schlankem Halse getragen wird. Das Anmutigste an diesem wenig schönen Antlitz sind die hohe Stirn und die runden Kinderwangen.

Eine Studie für den Joseph bewahrt das britische Museum (L. 289). Sie ist mit Metallstift gefertigt, auf dunklem Papier, einzelne Stellen auf Stirn, Nase und Lippen sind weiß gehöht. Die vielen Furchen des runzeligen Greisenantlitzes gibt der Stift in unvergleichlich zarter Weise wieder. Auch für Apollonia existiert eine Modellstudie (L. 65, Berlin, Kupferstichkabinett, Kreidezeichnung auf grün-gründiertem Papier). Alle diese Studien wurden bereits von Lippmann als zugehörig zu den eben besprochenen Gemäldeskizzen erkannt. Außerdem habe ich noch für die musizierenden Engel der Zeichnung L. 364 eine Federskizze unter den bei Lippmann reproduzierten gefunden (Sammlung Hesseltine, London L. 170, 1521 datiert). Die Gruppe dieser sieben Engel sollte vielleicht ursprünglich in der Mitte vor dem Throne ihre Stellung finden. Dürer aber erkannte, daß dadurch die Aufmerksamkeit von der Hauptfigur zu sehr abgelenkt werden würde; er verringert die Zahl der Engel auf fünf und verteilte sie in zwei kleine Gruppen rechts und links. Der im Vordergrunde der Hesseltineschen Zeichnung stehende Engel mit der Pfeife ist auf der Gesamtskizze am Postament der Säule in gleicher Stellung sichtbar, und der dritte Engel von rechts, dessen aufmerksame Blicke dem kleinen Violoncellspieler gelten, erscheint auf der Gesamtskizze in der Gruppe der drei Engel rechts. Die übrigen sind in Haltung und Stellung stark verändert oder überhaupt auf der Gesamtskizze nicht zu finden.

Die Gruppenbildung, wie sie Dürer in eben dieser Bonnatschen Zeichnung andeutete, konnte ihn noch nicht zufrieden-

stellen. Freilich war die Einförmigkeit des ersten Entwurfs vermieden, aber die neue freiere Anordnung hatte schließlich dahin geführt, daß die Gestalt der hl. Katharina ohne Gegenfigur auf der anderen Seite in ihrer Isoliertheit störend empfunden werden konnte. Dürer versuchte sich in zwei neuen Skizzen; diesmal wählte er das Hochformat, vielleicht weil er hoffte, auf diese Weise mehr Konzentration zu erreichen. Dem gleichen Zwecke dient eine abermalige Verringerung in der Zahl der Gestalten. Auf der ersten dieser Federzeichnungen (L. 362, Bonnat, Paris) stehen links und rechts von Maria zunächst je zwei Heilige: Johannes der Täufer mit dem Lamm und Jakobus mit dem Pilgerhut; Joseph mit dem Laubzweig und Joachim. Etwas tiefer stehen links Katharina und Margaretha, rechts Barbara und eine zweite, nur zum Teil sichtbare Heilige: Agnes. Zu Füßen des Thrones spielen zwei Engel Violoncell und Laute. Der Hintergrund bildet eine baumreiche Hügellandschaft. Man sieht, daß diese Zeichnung bei Aenderung des Formates viel Verwandtschaft mit der Louvrezeichnung (L. 324) aufweist. Er kehrte zur strengen symmetrischen Anordnung einander in der Stellung genau entsprechender Gestalten zurück. Aber auch diesmal ist seine Freude nicht vollkommen und wieder sucht er eine neue Lösung. In der ebenfalls bei Bonnat, Paris befindlichen Federzeichnung L. 363, (datiert 1522) erscheint Johannes in der Stellung von Jakobus unterschieden und etwas höher stehend; auch Joseph ist um eine Stufe über Joachim hinausgerückt. So gewinnt die Komposition eine gleichmäßige Belebung auf beiden Seiten, während in der früheren Bonnatschen Zeichnung L. 364 die rechte Hälfte einseitig bevorzugt war. Auch die Stellung der weiblichen Heiligen differenziert er auf beiden Seiten: die hl. Katharina läßt er wie bisher links stehen, aber die bisher hinter ihr stehende, zu stark verdeckte Margarete erscheint nun vorn sitzend; ihr Attribut wird jetzt sichtbar, das Walroß, welches sie an der Leine führt. Auch die hl. Agnes sitzt nun deutlich erkennbar mit dem Lamm im Schoße zur Rechten des Vordergrundes. Auf diese Weise gewinnt Dürer eine halbkreisförmige Anordnung, die sehr frei und weiträumig wirkt. Wohl bei keinem Gemälde Dürers kann man das Werden der Komposition durch

so viele Gesamtskizzen hindurch verfolgen. Zunächst in der Zeichnung beim Herzog von Aumale eine fast gewaltsam wirkende Kontrastierung höchst differierender Liniengruppen auf beiden Seiten, dann in der Louvrezeichnung eine Bereicherung der Zahl der Gestalten, aber eine etwas monotone Parallelstellung auf beiden Seiten, die den Anschein erweckt, als wage er mit einer so zahlreichen Schar nicht frei und ungehindert zu schalten. Hierauf wiederum ein kühner Versuch, entschieden zu kontrastieren, bei dem aber die Differenzierung allzusehr auf die eine Seite beschränkt bleibt (L. 364). Nunmehr geht Dürer zum Hochformat über, vielleicht weil er hofft, mehr in die Tiefe anordnen zu können, und nach einem abermaligen tastenden Operieren mit schlichter wenig differenzierter Nebeneinanderstellung (L. 362) gewinnt er dann durch gleichmäßige Bereicherung beider Hälften der Komposition eine Lösung, die ihn befriedigt haben mag (L. 363). Man muß sehr bedauern, daß Dürer nicht zur Ausführung dieses Gemäldes kam; es würde wie kaum ein anderes Werk deutlich gemacht haben, daß er gerade in den letzten Lebensjahren erst zur höchsten Freiheit in figurenreichen Kompositionen unter unablässigen Mühen gelangte.

Zu den beiden letzten Zeichnungen (in Hochformat) habe ich einige Modellstudien unter den Lippmannschen Zeichnungen gefunden: vor allem eine schöne Studie zur hl. Katharina (Louvre, L. 327 mit Kreide auf grüngrundiertem Papier). Sie ist wie die eine der eben genannten Skizzen 1522 datiert und zeigt einen idealschönen, im Profil gegebenen Mädchenkopf. Der schlanke edelgeformte Hals ist mit höchster Zartheit modelliert, ebenso das schlicht hinter dem Ohr zurückgekämmte Haar, das die Stirn frei läßt. Die Uebereinstimmung mit der Gestalt der Katharina in der Studie L. 363 ist sehr deutlich, namentlich in der Profillinie und dem Kontur des Halses. Auf dem gleichen Blatt befindet sich noch die Skizze eines Händepaares. Die voll sichtbare linke Hand hat sich über den Rücken der rechten gelegt, so daß von dieser nur die Finger zu sehen sind; vielleicht beschäftigen Dürer hier die Hände des hl. Joachim. Ferner existieren noch eine Anzahl von Studien zu dem Gewande Marias, ebenfalls in Kreide auf grundiertem Papier. Ich er-

wähne ein Blatt mit zwei Studien in Hamburg (L. 161 schwarze Kreide auf grün grundiertem Papier, datiert 1521).

In den Jahren 1524—26 entstanden dann noch mehrere Zeichnungen, die deshalb wichtig sind, weil in ihnen der Typus der Madonna deutlicher erkennbar ist als in den zuletzt besprochenen. Unter diesen ist das wertvollste Blatt die Federzeichnung der Anbetung der Könige (Albertina, datiert 1524, A. P. 305). Das alte Thema, das Dürer 1504 dreimal darstellte und später abermals 1511 in Holzschnitt, nimmt er wieder auf und jetzt greift er zur Feder. Nach einer glaubhaften Hypothese Springers gehört das Blatt zu den Skizzen für eine neue, fünfte Passion, die in Holzschnitt geplant war, aber nicht zur Ausführung kam. Alle Szenen dieser Passion sind in gleichem Format als Breitbilder gedacht. Dürer hat in dieser Federzeichnung mit den einfachsten Mitteln etwas vollendetes geschaffen. Auf dem Holzschnitt von 1504, ja auch noch dem von 1511, hat er mit Liebe und Sorgfalt jeden einzelnen Stein der Ruine gezeichnet, ebenso die Pflanzen aufs üppigste in den Ritzen wuchern lassen. Jetzt konzentriert sich die Aufmerksamkeit des Beschauers ganz auf die Gestalten, und während diese früher in genrehaft breiter fast redseliger Weise erzählend vorgeführt wurden, ist nun bei allem Reichtum an Einzelheiten ein monumentaler Stil herrschend geworden, der eine große Klarheit und Uebersichtlichkeit in den Konturen der Gruppe wirksam werden läßt. Da ist vor allem wesentlich, wie er die Gestalt des Joseph heraushebt, der nun alle anderen überragt. Die Linie seines Mantels führt die des Mariengewandes von der Schulter an weiter; eine doppelt gekrümmte Kurve von imponierender Wirkung. Marias Mantel ist über das Hinterhaupt hinaufgezogen, verhüllt die Stirn fast gänzlich und fällt zu beiden Seiten der Wangen nieder, auch diese stark verhüllend. Dadurch erhält das Profil ein strenges, ehrfurchterweckendes Aussehen, das durch die scharf geschnittene Nase, das kräftig gebildete Kinn noch verstärkt wird. Von dem kindlich mädchenhaften Antlitz der Stiche und Zeichnungen aus den Jahren 1518—20 ist hier nichts zu finden, eher wird man an einige Zeichnungen aus den Jahren 1511—14 erinnert (L. 29, 30). Unter den Königen ist namentlich der zweite

eine großartig empfundene Gestalt, in jeder Linie von höchster Ausdruckskraft.

Gleichzeitig entstand, wie ich glaube, eine Federzeichnung der lesenden Maria beim Herzog von Aumale in Chantilly (L. 335). Auch hier erscheint das Gewand in einfachen großen Linien behandelt, die feierlich ernste Wirkung des vom Tuche verhüllten Kopfes noch mächtiger als auf der Albertinazeichnung.

Eine andere Federzeichnung ebenfalls beim Herzog von Aumale (L. 336) zeigt eine sehr lebendige Auffassung des Kindes, das strampelnd von der Mutter fortstrebt. Sie mag wohl nicht ganz so spät entstanden sein, wie die vorher besprochene, da sie in der Faltengebung noch einige Unsicherheiten aufweist.

Die letzte Marienzeichnung, die wir von Dürer haben, befindet sich bei Bonnat, Paris. Sie ist in schwarzer Kreide auf braunem Papier ausgeführt (L. 370, datiert 1526) und stellt die Jungfrau auf dem Halbmond sitzend dar. In der Wirkung einfach großer Linien ist sie den eben besprochenen Blättern verwandt. Maria scheint in trübes Sinnen verloren, auch das Kind blickt schmerzlich den Beschauer an. In einer düsteren Krankheitsstimmung mag Dürer dies Blatt geschaffen haben, das in der sehr gedämpften Tönung der Kreidestriche den Eindruck der Ermattung hinterläßt.

ZWÖLFTES KAPITEL.

## Die Madonnengemälde der spätern Zeit.

Da Dürer nicht zur Ausführung des großen Altargemäldes gelangte, dessen Entwürfe im vorigen Kapitel eingehend besprochen wurden, so besitzen wir aus der Zeit von 1511—26 nur eine Anzahl kleiner Tafeln, die alle die Madonna in Halbfigur darstellen. Es scheint, daß der Künstler hier nur Aufträge, die ihm gelegentlich zuteil wurden, ausführte, ohne mit aller Anspannung seines Könnens das Beste zu geben, was er vermochte. Das früheste und bedeutendste dieser Bilder ist die Madonna mit der angeschnittenen Birne vom Jahre 1512 (Belvedere, Wien). Das anmutige Gesicht Marias erinnert wenig an die gleichzeitigen Stiche und Holzschnitte, gleicht vielmehr ganz dem Typus des Paumgärtnerschen Altars. So haftet Dürer in seinen Marien-Gemälden fast ängstlich am Alten, während er in Stichen, Holzschnitten und Zeichnungen immer neue Wege einschlägt. Die Bewegung des Kindes erscheint nicht recht natürlich.

Ebenso wie auf diesem Gemälde spielt auf dem Augsburger Bilde von 1516 das Kind mit einer Frucht. Dürer hat hier die Beschränkung noch weiter getrieben, nur Kopf und Arm des Jesuskindes werden sichtbar, so daß wir über die Art, wie es von der Mutter gehalten wird, im Unklaren bleiben. Im Gegensatz zu dem vorigen Bilde zeigt hier die Jungfrau einen italienisierenden Typus: die Linien der breit ansetzenden, geraden Nase mit den wenig ausgebildeten Flügeln, die weit geöffneten, starr auf den Beschauer blickenden Augen, die

ebenmäßige ovale Umrahmung des Gesichts, alles dies findet sich in ähnlicher Weise bei der Madonna mit dem Zeisig von 1506. Während dort aber ein Rest deutschen Gefühls, liebenswürdiger Mütterlichkeit zurückbleibt, ist hier das feierliche Strenge, Hoheitsvolle mehr zur Herrschaft gelangt. Es ist Dürer nicht völlig gelungen, die übernommenen Formen mit seinem persönlichen Empfinden zu erfüllen. Auch stören die übertriebenen, häßlichen Formen des Kinderkopfes.

Ein anderes Madonnengemälde aus dem Jahre 1518, das sich früher in der Galerie Capponi zu Florenz befand, wird jetzt im Berliner Museum aufbewahrt. Die Mutter blickt lächelnd auf das Kind, das, nach Thausings Ausdruck, offenen Mundes die Achseln zusammenzieht, als ob es fröre. Die Formen des Antlitzes erinnern wiederum mehr an das Bild der Belvedere-Galerie, sind aber holzschnittmäßig vergröbert.

Aus demselben Jahre 1518 stammt die betende Madonna, ebenfalls jetzt in Berlin. Hier macht sich italienischer Einfluß von neuem geltend, man möchte sagen, es ist der Typus der Augsburger Madonna, nun aber von der Seite gesehen. Thode findet mit Recht in dem weichlich fleischlichen Kopf eine gewisse Leere, im Kolorit eine grelle Buntheit.

In dem letzten Madonnengemälde, das wir von Dürer haben, dem Bild von 1526 in den Uffizien, Florenz, hat der Meister versucht, einen Ausgleich zwischen italienischem und deutschem Ideal zu gewinnen. Der geistige Charakter des Kopfes ist ein deutscher, und doch mutet die Zeichnung vieler Einzelheiten, namentlich der Nase und der weich geformten Wange, italienisch an.

So haftet Dürers Geist in den Gemälden der Madonna bis zum Ende an südlichen Vorbildern. Wäre die große Altartafel, zu der so viele Studien erhalten sind, ausgeführt worden, so würde, das können wir auch aus den flüchtigen Skizzen ersehen, das Antlitz der Jungfrau italienische Formen gezeigt haben, in den Nebengestalten dagegen wäre seine ursprünglich eigene Naturbeobachtung zu ungehindertem Wirken gelangt.

# SCHLUSS.

Zur selben Zeit, als Dürer mit den Entwürfen für ein großes Gemälde der thronenden Maria beschäftigt war, nahm er, wie wir wissen, lebhaftesten Anteil an den Kämpfen um Luthers Lehre, dem er, nach verschiedenen Stellen seines Reisetagebuches zu urteilen, hohe Begeisterung entgegenbrachte. Es liegt deshalb nahe die Frage aufzuwerfen: in welcher Beziehung stand Dürers Auffassung der Madonna zu derjenigen der Reformation? Hierüber hat Thode in seiner Abhandlung «Albrecht Dürer, deutsche Kunst und deutsche Reformation». (Der Protestantismus am Ende des 19. Jahrhunderts, S. 127 ff) gehandelt. Er zeigt hier, daß zwar der Marienkultus der Anlaß zur Ausführung aller Marienbilder nicht nur des 15. Jahrhunderts, sondern auch Dürers gewesen sei, daß aber von jeher eine der Auffassung Luthers verwandte sich bei den deutschen Meistern geoffenbart habe. Denn mit Vorliebe sei von den kölnischen Meistern insbesondere, dann aber auch vor allem von Dürer, Maria als das demütige Mägdlein dargestellt worden, welches Gott gedient habe, das «liebe Jungfräulein», das man ehren solle, aber doch nicht ihrem Sohne Christo gleichmachen. Indem ich für das Weitere auf Thodes Ausführungen verweise, will ich hier noch andeuten, daß Luthers Auftreten für Dürers Auffassung der Madonna von keiner wesentlichen Bedeutung gewesen ist; denn, wie man sieht, knüpft er in den Skizzen zu dem großen Altarbild aus dem Jahre 1521/22 an venetianische Vorbilder an, die er schon 1507 für das Rosenkranzfest verwertet hat. Doch ist es sehr wahrscheinlich, daß der Drang zu großzügigen und monumentalen Kompositionen, der sich in

jener Skizzen ebenso offenbart, wie später in den vier Aposteln, sich herleiten läßt aus der gewaltigen religiösen Bewegung, die jene Zeit erfüllte und die auch Dürers Denken und Empfinden in mächtige Erregung versetzte.

Wie wir sahen, gliedert sich die gesamte Entwicklung der Dürerschen Mariendarstellungen in drei Perioden. Die erste, die Jugendzeit (1485—97), zeigt den Künstler noch etwas befangen in der Auffassung des 15. Jahrhunderts, nacheifernd den Vorbildern Schongauers und Mantegnas. Die zweite, die Zeit der Reife (1498—1508), offenbart zunächst ein Schwanken zwischen deutscher und italienischer Formgebung, allmälich aber befreit sich der Künstler von den fremden Eindrücken und bildet seinen eigenen, persönlichen Stil aus, der um 1504 das Gepräge der genrehaft breiten epischen Erzählung trägt, und schließlich gerät er abermals auf kurze Zeit unter starken italienischen Einfluß, indem er die venetianische Repräsentationsdarstellungen zum Muster wählt. Die dritte Periode, die der Meisterschaft (1508 bis 1526) lehrt, daß Dürer in der Erkenntnis, daß ein großer Stil nur durch Weglassen des Nebensächlichen zu erreichen ist, zu einer größeren Konzentration im Gegenständlichen, Figürlichen und Landschaftlichen fortschreitet und daß er zugleich einer vorzugsweise lyrischen Empfindung Ausdruck verleiht. Höhepunkte innerhalb dieser Periode bedeuten die Stiche der Jahre 1511—14 als Schilderungen inniger Mutterliebe, die Stiche und Zeichnungen der Jahre 1518—20, welche die Jungfrau als kindlich reines, mädchenhaftes Wesen vor Augen führen und schließlich die Entwürfe der letzten sechs Jahre, die wohl unter dem Einwirken der Reformationsbewegung einen starken Zug zu großzügiger, reichbelebter Komposition erkennen lassen.

Als notwendige Ergänzung dieses kurzen Ueberblicks mag hier noch hervorgehoben werden, was Dürers Marienbilder von denen seiner Vorgänger besonders unterscheidet, worin er über sie hinausgeht. Sowohl die Maler als die Kupferstecher des 15. Jahrhunderts, selbst ein Schongauer, waren in ihren Schöpfungen, so sehr sie sich bemühten, ihnen durch Züge aus dem sie umgebenden Leben stärkeren Wirklichkeitsgehalt zu verleihen, doch immer noch in einer gewissen Strenge und Kirchlichkeit befangen geblieben. Auch macht sich in ihrer Typenbildung Monotonie bemerkbar.

Dürer schafft zuerst eine ganz unmittelbare Verkörperung Marias als einer deutschen Hausmutter; er gibt ihr individuelle Züge, stattet sie aus mit Schlüsselbund und Tasche, läßt sie wohl auch den Spinnrocken in der Hand halten oder die Wiege des Kleinen bewegen. So wagt er es ferner, das bei seinen Vorgängern seltene Motiv des Säugens häufiger zu bringen. Manche seiner Verehrer haben ihm dies zum Vorwurf gemacht, gewiß mit Unrecht, denn eine Herabziehung ins Platt-Alltägliche ist dabei niemals eingetreten. Jedenfalls liegt seine besondere Stärke in schlichten bürgerlichen Szenen; so vollendet einzelne seiner Repräsentationsdarstellungen in der Gruppierung wirken mögen, ist er hier doch den Italienern zu großem Danke verpflichtet, während er dort auf eigenen Füßen steht.

Sodann überragt er seine Vorgänger durch den Reichtum seiner Phantasie. Dieser bekundet sich vor allem in Typen und Bewegungen. Hinsichtlich der Typen hat bereits Springer (Dürer, S. 91) Untersuchungen angestellt. «Dürer verfuhr bei der Zeichnung seiner Madonnenköpfe durchaus nicht nach einer feststehenden Gewohnheit. Jugendliche Formen wechseln mit ausgereiften, langgezogene Köpfe mit rundlichen. Wenn er auch der Natur nachstrebt, so beschränkt er sich doch nicht auf die Wiederholung eines einzigen in der Wirklichkeit geschauten Typus. Die vielverbreitete Ansicht, als ob Dürer eigentlich nie Nürnberger Frauen und Mädchen abkonterfeit hätte, ist unstatthaft. Eine subjektive Absicht liegt den meisten Gesichtsbildungen zugrunde.» Diesen Bemerkungen muß man, glaube ich, vollkommen beistimmen. Sodann hat Zucker in seiner Dürer-Biographie die Behauptung aufgestellt, Dürer sei gerade, weil er sich in seinen Madonnendarstellungen immer von einer besonderen Stimmung habe leiten lassen, nicht dazu gelangt, einen durchgängig wiederkehrenden Madonnentypus zu schaffen. Dies halte auch ich für wahrscheinlich, doch ist immerhin zu beachten, daß der Typus des Marienlebens auch in der späteren Zeit immer einmal wieder auftaucht, obgleich mannigfach modifiziert. Formale Schönheit ist diesem Antlitz nicht eigen, und doch besitzt es einen hohen Reiz, der jene fast gar nicht vermissen läßt; er besteht in dem wahren Ausdruck einer schlichten und treuherzigen Natur. Zuweilen aller-

dings findet sich auch bei ihm ein Bestreben, es den Italienern gleichzutun und einen Typus von edler Harmonie zu schaffen, so in Stichen und Zeichnungen um 1499—1503 und später in den Blättern der Jahre 1518—1520; es wird sich schwer sagen lassen, warum gerade in dieser Zeit das Schönheitsgefühl Dürers noch einmal rege wird. Vielleicht sind es die Randzeichnungen zum Gebetbuch gewesen, die seiner Phantasie diese Richtung geben; denn unverkennbar äußert sich auch hier auf vielen Blätten der Trieb über das charakteristische hinaus zur Klärung der Formen, zur Harmonie und Schönheit zu gelangen.

Daß Dürers Marienbilder im Vergleich zu denen seiner Vorgänger einen ungemeinen Reichtum an Bewegung aufweisen, davon hat Thode (Die deutsche bildende Kunst, S. 101) ausführlich gesprochen und besonders auf das häufige sich neigen und bewegen der Köpfe, das Fluten, Flattern, sich kräuseln der Haare aufmerksam gemacht. Freilich, die ganze Fülle von Bewegungsmöglichkeiten zu entdecken, die in dem Verhältnis von Mutter und Kind verborgen liegen, war Dürer nicht im Stande und wenn wir Rafaels Bilder zum Vergleiche heranziehen, werden wir eine bestimmte Begrenzung im Schaffen des deutschen Meisters gewahr. Dagegen spricht bei ihm der Reichtum an Stimmungen so unmittelbar zum Beschauer, daß hier kaum darauf hingewiesen zu werden braucht.

Eine unerschöpfliche Fülle von Empfindungen tritt uns schließlich in der Gestaltung des Jesuskindes entgegen. Bald strebt es jauchzend an der Mutter empor, bald spielt es still in ihrem Schoße liegend mit einer Frucht, bald schlummert es von Engeln behütet zu ihren Füßen. Dann wieder treibt es sein Spiel mit einem Vogel oder lauscht dem Saitenspiel der Engel. Motive, die dem kindlichen Wesen widerstreiten, verwendet Dürer selten. So finden wir fast nie die Bewegung des Segnens. Die Stimmung des Knaben ist zumeist eine harmlos freudige. Nur in den Stichen der Jahre 1511—1514 blickt er ernst, fast schmerzlich. Nun aber geht Dürer hierin nie so weit wie etwa Botticelli, der zu einer die Kindlichkeit aufhebenden Vergeistigung und Vergöttlichung des Kindes gelangt. Bei Dürer bleibt stets das Menschliche Kern und Ziel des Strebens. Was von seiner ganzen Kunst gilt, muß insbesondere auch von seinen

Mariendarstellungen gesagt werden: Sie wurzeln auf der Erde und in der Natur der von ihm liebevoll beobachteten Menschenwelt, nicht ideale Bilder göttlicher Vollendung will er geben; er legt nur in die Seelen der schlichten, einfachen Menschen, die er schildert, das hinein, was er zu seinen schönsten Stunden an innigem Gefühl, an wahrhaftigem, kernig deutschen Wesen im eigenen Innern und dem seiner liebsten Mitmenschen als beglückend empfand und schafft so schließlich doch Gestalten, die in ihrem geistigen Gehalte weit über die Begrenzung des Individuellen hinausragen, und die deshalb auch ihren Zauber bis auf diesen Tag bewahrten.

---

ANHANG.

## Einige bezweifelte Holzschnitte.

Ich gebe hier eine kurze Beschreibung der Blätter, welche ich kenne, und füge einige kritische Bemerkungen hinzu, die natürlich bei der Schwierigkeit dieser Fragen sehr hypothetisch sind.

Die Madonna mit den Karthäusern (P. 180) wurde von Bartsch nicht unter die Holzschnitte Dürers aufgenommen. Das Blatt ist 1515 datiert, trägt aber kein Monogramm. Zwei charaktervolle Heiligengestalten stehen zu beiden Seiten der gekrönten Maria. Sie halten die Zipfel ihres Mantels, der eine Schar von betenden Karthäusern umhüllt. Einer von ihnen liegt unter Marias Füßen, die auf der Sichel stehen. Sie hält in der einen Hand das Szepter, in der anderen das Kind, welches mit einem Apfel spielt. Die beiden männlichen Heiligen sind Dürer durchaus würdig. Auch der Typus der Jungfrau spricht nicht gegen die Echtheit. Die scheibenförmigen Nimben ohne Strahlen kommen freilich sonst bei Dürer nicht vor, doch kann man die Echtheit darum allein schwerlich bestreiten, zumal auch die technische Behandlung kein Bedenken erregt.

Die hl. Familie (B. 98) vom Jahr 1526. Die Jungfrau sitzt auf einer Rasenbank und hält dem Kinde eine Frucht entgegen, nach der es greift. Rechts hinter ihr kauert der hl. Joseph, den Kopf in die Hand gestützt, blickt er nach dem Kinde. Neben ihm erscheint die hl. Anna, einen Korb mit Früchten in der Hand und eine zweite weibliche Heilige. Zwei kleine Kinder spielen am Boden sitzend, ein drittes taucht aus dem Dunkel hinter der Rasenbank hervor. Wie auf den

Stichen der Jahre 1519—20 sind die Nimben aus dem Dunkel herausgearbeitet, und die Strahlen überschneiden sich. Bereits Passavant zweifelte ein wenig an der Echtheit dieses Blattes, da er in den Köpfen Marias und Josephs etwas Undürerisches fand. Das etwas gekünstelte Lächeln der Jungfrau kann freilich auch auf Rechnung des Holzschneiders kommen. Ferner aber erscheint der Oberkörper im Verhältnis zum Kopf und zum Unterkörper als zu klein. Das läßt jedenfalls mit Wahrscheinlichkeit darauf schließen, daß Dürer nicht selber die Zeichnung des Holzstockes geliefert hat, sondern daß der Holzschneider nach einer Studie des Meisters frei kopierte. Die reizvollen Einzelheiten, namentlich in den Kinderfiguren würden dann doch als Dürers Eigentum gelten können.

P. 173. Geburt Christi mit Anbetung der Könige. Dies Blatt hat die Form eines langgestreckten Frieses. Die Geburt Christi zeigt eine Ruine mit Säulenstumpfen, die ganz undürerisch und schülerhaft anmutet, ähnliches gilt von allen Figuren. Die Anbetung der Könige zeigt große Aehnlichkeit mit der früher noch nicht erwähnten Federzeichnung (L. 266, Britisches Museum) dieses Gegenstandes, deren winzige Gestalten wahre Wunderwerke der Zeichenkunst sind; sie mag etwa um 1511 entstanden sein. — Der Holzschnitt hat diese Studie verwertet, ist aber sicher ein Schülerwerk.

P. 177. Maria mit dem Wickelkinde. (reproduziert im Pan I, 1) Die Jungfrau sitzt auf einem kleinen Hügel und senkt den Kopf tief zum Kinde herab. Zwei kleine Engel, die eine Krone halten, schweben hernieder. Den Hintergrund bildet eine schöne Seelandschaft. Die herrliche Komposition füllt den kreisförmigen Rahmen ganz aus. Unter allen in diesem Anhang erwähnten Blättern ist dies das einzige, das einen ganz unbezweifelt Dürerischen Eindruck macht. Dies gilt besonders vom Antlitz Marias mit seinem länglichen Oval, dem zierlichen Mund, den vollen runden Wangen und von den lieblichen Gesichtern der Engel. Die technische Behandlung ist zart und fein, sie erinnert an Federzeichnung. Dies Blatt, das um 1514 entstanden sein dürfte, übertrifft kaum einer von den vielen Holzschnitten Dürers an Innigkeit und poesievoller Auffassung.

Auf der Rückseite dieses Holzschnittes findet sich zuweilen eine Darstellung von dreizehn kleinen Szenen aus dem Marienleben in architektonischem Rahmen (B. app. 9. P. 237). Nach Pauli, H. S. Beham, S. 362 stammt sie von diesem Meister.

P. 240 (B. app. 14) Maria mit dem Kinde in Halbfiguren vor einer steinernen Brüstung. Sie stützt den linken Arm auf ein Buch und hält mit der rechten Hand den Knaben, der auf einem Kissen steht. Freundlich blicken ihre Augen den Beschauer an. Schon Hauer hielt dies Blatt für H. S. Beham, auch Pauli (a. a. O., S. 323) ist dieser Ansicht. Zu vergleichen sind von diesem Künstler namentlich B. 123 von 1521 und die Kinderfiguren der Holzschnitte B. 74—83.

P. 178. B. app. 10. Heilige Familie. Die Jungfrau kniet betend zu Füßen der sitzenden Anna, welche das Kind auf dem Schoße hält. Zu beiden Seiten stehen die Heiligen Joseph und Joachim. Ein schönes Blatt, das in der Bildung des Kindes und der derb schraffierenden Technik an H. S. Beham erinnert. Doch sind die beiden nämlichen Heiligen so groß empfunden, daß man eher annehmen möchte, dem Holzschneider habe eine Zeichnung Dürers vorgelegen, die er dann in der Uebertragung auf den Holzstock vergröbert hätte. Sehr eng zusammen hängt mit diesem Holzschnitt in Auffassung und technischer Behandlung die heilige Anna selbdritt (P. 238. B. app. 11). Auch hier kniet die Jungfrau betend vor der Mutter, die auf einer Rasenbank vor einem Vorhang sitzt und das Kind hält. Die scheibenförmigen Nimben finden sich hier wie auf dem vorigen Blatte, ebenso die wie mit Tusche gezeichneten dicken Schraffierungen und die saftigen Schwärzen der Schatten. Der Typus der Madonna wie der des Kindes erinnert etwas an das vorherbesprochene Blatt P. 240. B. app. 14. So sind auch hier starke Beziehungen zu H. S. Beham nicht zu verkennen. Doch geht die großartig feierliche Auffassung wohl über sein Können hinaus und man dürfte geneigt sein anzunehmen, daß hier wie im vorigen Blatte eine Dürersche Originalzeichnung vom Holzschneider verwertet wurde.

P. 179. B. app. 12. Heilige Anna mit Joseph und knieender Maria. Die Großmutter hält das Enkelkind, das auf ihrem Schoße sitzt und die Jungfrau segnet. Diese ist

in der Haltung sehr verwandt mit der von B. app. 11. Sie hat viel Dürerischen Geist, während Joseph wohl ernst und tief empfunden ist, aber in der Formensprache abweicht. Auch das Kind mit dem etwas männlichen Gesicht erscheint für Dürer sehr ungewöhnlich. Die technische Behandlung ist sehr zart. Licht und Schattenmassen erzeugen eine etwas unruhige Wirkung, wie sie sonst bei Dürer nicht vorkommt. Eine gewisse Verwandtschaft besteht zwischen diesem Blatte und dem Holzschnitt der hl. Familie von 1526 (B. 98), welcher ja freilich, wie oben gesagt, nur indirekt auf Dürer zurückzuführen ist. — Wahrscheinlich ist das Blatt das Werk eines begabten Schülers.

P. 239. B. app. 13. Madonna mit dem Kinde. Sie sitzt auf einer Rasenbank, das wehende lange Haar ist mit einer Krone geschmückt. Das derb gebaute Kind greift nach dem Hals der Mutter. Die weit ausgebreitete Gewandung zeigt massige Formen. Die Technik dieses Blattes mit den vielen kleinen gekrümmten Strichen, der längliche Typus mit der breitrückigen Nase erinnern an Schäuffelein. Bereits Passavant hielt das Blatt für ein Werk dieses Künstlers. Neuerdings aber hat W. Schmidt (Repertorium XIX, S. 118) es dem Baldung Grien zugeschrieben.

P. 241. Die Madonna auf der Mondsichel sitzend. Nach Passavant ist dies Blatt von Hans Springinklee. Die Uebereinstimmung mit den Holzschnitten dieses Künstlers in Technik und Formensprache ist in der Tat überzeugend.

---

# Verzeichnis der im Text besprochenen Mariendarstellungen.

(Abkürzungen: F. = Federzeichnung, K. = Kupferstich, G. = Gemälde, Kz. = Kohlezeichnung, Kr. = Kreidezeichnung, H. = Holzschnitt, Kstk. = Kupferstichkabinett.)

Erstes Kapitel.

**Vor der Lehrzeit.**

Thronende Maria mit zwei Engeln, F. Berlin, Kstk., datiert 1485, L. 1.

Zweites Kapitel.

**Unter Schongauers Einfluss.**

Maria mit vielen Engeln, F. Louvre, L. 300.
Heilige Familie, F. Erlangen, Bibliothek, L. 430.
Heilige Familie, F. früher Rodriguez, Paris, jetzt Berlin Kstk., reproduziert in den «Handzeichnungen alter Meister des Berliner Kupferstichkabinetts» III, G.
Madonna mit der Heuschrecke, K. B. 44.

Drittes Kapitel.

**Mantegneske Formensprache.**

Madonna mit dem Kinde, G. Mitteltafel des Dresdener Altars.
Heilige Familie mit den drei Hasen, H. B. 102.

Viertes Kapitel.

**Anbahnung eines persönlichen Stils.**

Madonna mit der Meerkatze, K. B. 42.
Madonna mit den vielen Tieren, kolorierte F. Albertina, A. P. 169.
Entwurf dazu, F. Blasius, Braunschweig, L. 134.
Geburt Christi, G. Mitteltafel des Paumgärtner-Altars.
Madonnenkopf, Kz. datiert 1503, Franck, Graz, L. 143.

Madonnenkopf, Kz. datiert 1503, Berlin. Kstk., L. 6.
Säugende Madonna. G. Belvedere, datiert 1503.
Madonna auf der Rasenbank, F. datiert 1503, brit. Museum, L. 229.
Heilige Anna selbdritt. K. B. 29.

Fünftes Kapitel.

## Die Zeit des Marienlebens.

Weihnachten. K. datiert 1504, B. 2.
Geburt Christi. H. (Marienleben), B. 85.
Anbetung der Könige, H. (Marienleben), B. 87.
Anbetung der Könige, F. dazu Bonnat, Paris, L. 348.
Anbetung der Könige. G. datiert 1504 Uffizien.
Anbetung der Könige, F. (Grüne Passion) Albertina; (reproduziert bei Braun, 547).
Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, H. (Marienleben), B. 90.
Verehrung Marias durch Engel und Heilige, H. (Marienleben), (B. 93).
Verehrung Marias durch zwei Engel im Saale, H. B. 100.
Verehrung Marias durch fünf Engel, H. B. 99; F. dazu Berlin, Kstk., L. 8.

Sechstes Kapitel.

## Der venetianische Aufenthalt und seine unmittelbaren Nachwirkungen

Rosenkranzfest. G. Kloster Strahow. Prag. (Zeichnungen dazu: u. a. Engelsköpfe, F. Louvre, L. 307—13; Frauenkopf, F. Albertina, A. P. 234).
Madonna mit dem Zeisig. G. Berlin, Galerie. F. dazu: Jesuskind, Bremen, Kstk. datiert 1506, L. 112.
Madonna mit der Schwertlilie, G. Rudolfinum. Prag.
Madonna von Engeln gekrönt. F. Berlin, Kstk., L. 16.
Heilige Familie, F datiert 1509. Basel. Museum (reproduziert bei Springer, Dürer, S. 80/81).

Siebentes Kapitel.

## Die Madonnen auf der Mondsichel und die hl. Familien im Walde.

Maria auf der Sichel. K. B. 30.
Maria auf der Sichel mit Sternenkrone, K. datiert 1508, B. 31.
Maria auf der Sichel mit kurzem Haar. K. datiert 1514. B. 33.
Maria auf der Sichel mit Sternenkrone und Szepter. K. datiert 1516, B. 32.
Maria auf der Sichel, Zwei F. F. Louvre, L. 316. 17.
Maria auf der Sichel, H. H. Titelblätter zur Apokalypse und zum Marienleben.
Heilige Sippe mit musizierenden Engeln. H. datiert 1511. B. 97.
Heilige Familie mit dem hüpfenden Kinde. H. datiert 1511. B. 96; F. dazu Albertina. datiert 1511. A. P. 567.
Heilige Anna selbdritt. F. Albertina. datiert 1512, A. P. 540.
Heilige Sippe, Eisenradierung, B. 43.
Anbetung der Könige, H. datiert 1511, B. 3.
Anbetung der Hirten, H. kleine Passion, B. 20.

Achtes Kapitel.

## Die Schilderungen der Mutterliebe in den Kupferstichen der Jahre 1511—14.

Madonna mit der Birne, K. datiert 1511, B. 41; F. dazu, Berlin, Kstk., L. 29.
Maria mit dem Kinde, F. datiert 1514, Berlin, Kstk., L. 30.
Ruhe auf der Flucht nach Aegypten, F. datiert 1511, Berlin, Kstk., L. 443.
Madonna am Felsen, F. datiert 1511, Louvre, L. 315.
Heilige Familie, F. Blasius, Braunschweig, L. 143.
Madonna, die das Kind an sich drückt, K. datiert 1513, B. 35.
Madonna mit dem Kinde, F. datiert 1514, Bremen, Kstk., L. 121.
Madonna mit dem Kinde, F. Bonnat, Paris, L. 353.
Madonna mit dem Kinde, F. Oxford, datiert 1514, L. 395.
Madonna an der Stadtmauer, K. datiert 1514, B. 40.
Madonna mit dem Kinde, F. Berlin, Kstk., datiert 1514, L. 41.
Madonna mit dem Kinde, F. früher Mitchell, London, L. 77.
Madonna mit dem Kinde, F. früher Mitchell, London, L. 76.
Madonna auf dem Holzstuhl, F. Akademie Venedig, datiert 1514.
Madonna auf der Bank, F. Akademie Venedig, datiert 1514.

Neuntes Kapitel.

## Verschiedene Entwürfe, namentlich zu Gemälden, aus den Jahren 1511—14.

Entwurf zum Tucherschen Triptychon des Hans von Kulmbach, F. Berlin, Kstk., L. 31.
[Verehrung des Kindes durch Heilige, F. Albertina A. P. 471.
Verehrung Marias durch Heilige und Engel, F. Albertina, A. P. 469.]
Maria mit Heiligen im Gewölbe, F. datiert 1511. Albertina, A. P. 664.
Geburt Christi, F. datiert 1514, Albertina, A. P. 574.
Heilige Anna selbdritt, F. datiert 1514. Germ. Mus. Nürnberg, L. 78.

Zehntes Kapitel.

## Die Randzeichnungen zum Gebetbuch und die Kupferstiche der Jahre 1518—20.

Aus dem Gebetbuch: Madonna am Betpult, Madonna im Aehrenkleid. Madonna auf der Mondsichel.
Maria von zwei Engeln gekrönt, K. datiert 1518, B. 39; F. dazu: datiert 1518, Malkolm, L. 94; F. der beiden Engel, Britisches Museum, L. 265.
Maria als Königin der Engel, H. datiert 1518. B. 101.
Heilige Familie, F. Berlin, Kstk., L. 47.
Halbfigur der Madonna, Kr. Bremen, Kunsthalle, L. 111.

Madonna, das Kind säugend, K. datiert 1519, B. 36; F. dazu: Albertina. A. P. 492; Kz. dazu: Albertina, A. P. 180.
Madonna von einem Engel gekrönt, K. datiert 1520, B. 37; F. dazu: Windsor, datiert 1515, L. 390.
Madonna mit dem Kinde, F. Herzog von Devonshire, Chatsworth, L. 399.
Madonna mit dem Kinde und einem Engel, F. datiert 1520, Hamburg, Kunsthalle, L. 160.
Heilige Familie, F. datiert 1519, Louvre, L. 322.
Thronende Madonna, F. datiert 1519, Windsor, L. 391.
Madonna mit dem Wickelkinde, K. datiert 1520, B. 38, F. dazu früher Mitchell, London, L. 81.

Elftes Kapitel.

## Entwürfe aus den Jahren 1521—26.

Heilige Familie, F. datiert 1521. Herzog von Aumale, Chantilly, L. 343.
Thronende Madonna mit Heiligen, F. Louvre, L. 324.
Thronende Madonna mit Heiligen, F. Bonnat, Paris, L. 364.
Studien dazu: Heilige Barbara, Kr. datiert 1521, Louvre, L. 326.
Heiliger Joseph, Metallstiftz. Brit. Mus., L. 289.
Heilige Apollonia, Kr. Berlin, Kstk., L. 65.
Sieben Engel, F. datiert 1521, Hesseltine, London, L. 170.
Thronende Madonna mit Heiligen, F. Bonnat, Paris, L. 362.
Thronende Madonna mit Heiligen, F. Bonnat, Paris, datiert 1522, L. 363.
Studien dazu: Heilige Katharina, Kr. datiert 1522, Louvre, L. 327.
Gewand der Maria, Kr. datiert 1521, Hamburg, Kunsthalle, L. 161.
Anbetung der Könige, F. datiert 1524, Albertina. A. P. 305.
Betende Madonna, F. Herzog von Aumale, Chantilly, L. 335.
Maria mit dem Kinde, F. Herzog von Aumale, Chantilly, L. 336.
Maria auf der Mondsichel, Kr. Bonnat, Paris, datiert 1526, L. 370.

Zwölftes Kapitel.

## Die Gemälde der späteren Zeit.

Madonna mit der angeschnittenen Birne, datiert 1512, Belvedere-Galerie.
Madonna mit der Nelke, datiert 1518, Augsburg, Galerie.
Betende Maria, datiert 1518, Berlin, Galerie.
Maria mit dem Kinde, datiert 1518, Berlin, Galerie.
Maria mit dem Kinde, datiert 1526, Uffizien, Florenz.

Anhang.

## Einige bezweifelte Holzschnitte.

P. 188. Madonna mit den Karthäusern, datiert 1515.
B. 98. Heilige Familie, datiert 1526.

P. 173. Geburt Christi und Anbetung der Könige. Anbetung der Könige. F. Brit. Museum L. 266.
P. 177. Maria mit dem Wickelkinde.
P. 240. B. app. 14. Maria mit dem Kinde hinter der Brüstung.
P. 178. B. app. 10. Heilige Familie.
P. 238. B. app. 11. Heilige Anna selbdritt.
P. 179. B. app. 12. Heilige Anna, Jungfrau und Joseph.
P. 239. B. app. 13. Maria mit dem Kinde.
P. 241. Maria auf der Mondsichel sitzend.

# Zur Kunstgeschichte des Auslandes.

(Erscheint seit 1900.)

1. Heft. Studien zur Geschichte der spanischen Plastik. Juan Martinez Montañes — Alonso Cano — Pedro de Mena — Francisco Zarcillo. Von Prof. Dr. B. Haendcke. Mit 11 Tafeln. ℳ 3. —

2. Michelozzo di Bartolommeo. Ein Beitrag zur Geschichte der Architektur und Plastik im Quattrocento. Von Dr. Fritz Wolff. ℳ 4. —

3. Die Antike in der bildenden Kunst der Renaissance. I. Die Antike in der Florentiner Malerei des Quattrocento. Von Dr. Emil Jaeschke. ℳ 3. —

4. Des Marcus Vitruvius Pollio Basilika zu Fanum Fortunae. Von Dr. Jakob Prestel. Mit 7 Tafeln in Lithographie. ℳ 6. —

5. Altchristliche Ehedenkmäler. Von Dr. Otto Pelka. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

6. Die Darstellung der Anbetung der heiligen drei Könige in der toskanischen Malerei von Giotto bis Lionardo. Von Neena Hamilton. Mit 7 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

7. Die Kirchentür des heiligen Ambrosius in Mailand. Ein Denkmal frühchristlicher Skulptur. Von Adolph Goldschmidt. Mit 6 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

8. Die Baugeschichte des jüdischen Heiligtums und der Tempel Salomons. Von Dr. Jakob Prestel. Mit VII Tafeln auf zwei Blätter. ℳ 4. 50

9. Giottos Schule in der Romagna. Von Albert Brach. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

10. Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christlichen Basilika. Von Felix Witting. Mit 26 Abbildungen im Text. ℳ 6. —

11. Das Porträt an Grabdenkmalen; seine Entstehung und Entwickelung vom Altertum bis zur italienischen Renaissance. Von Dr. Reinhold Freiherr von Lichtenberg. Mit 44 Tafeln. ℳ 15. —

12. Die Darstellungen des fra Giovanni Angelico aus dem Leben Christi und Mariae. Ein Beitrag zur Ikonographie der Kunst des Meisters. Von Dr. Walter Rothes. Mit 12 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

13. Die Koimesiskirche in Nicäa und ihre Mosaiken nebst den verwandten kirchlichen Baudenkmälern. Eine Untersuchung zur Geschichte der byzant. Kunst im I. Jahrtausend. Von Oskar Wulff. Mit 6 Tfln. u. 43 Abb. ℳ 12. —

14. Schnitzaltäre in schwedischen Kirchen und Museen aus der Werkstatt des Brüsseler Bildschnitzers Jan Borman. Von Johnny Roosval. Mit 61 Abb. ℳ 6. —

15. Urbano da Cortona. Ein Beitrag zur Kenntnis der Schule Donatellos und der Sieneser Plastik im Quattrocento nebst einem Anhang: Andrea Guardi. Von Paul Schubring. Mit 30 Abbildungen. ℳ 6. —

16. Nicola und Giovanni Pisano und die Plastik des XIV. Jahrhunderts in Siena. Von Albert Brach. Mit 18 Lichtdrucktafeln. ℳ 8. —

17. Donatello und die Reliefkunst. Eine kunstwissenschaftliche Studie von S. Fechheimer. Mit 16 Lichtdrucktafeln. ℳ 6. —

18. Formalikonographische Detail-Untersuchungen. I. Das Taubensymbol des hl. Geistes (Bewegungsdarstellung, Stilisierung: Bildtemperament). Von Walter Stengel. Mit 100 Abbildungen. ℳ 2. 50

19. Westfranzösische Kuppelkirchen. Von Felix Witting. Mit 9 Abbildungen. ℳ 3. —

20. Der anonyme Meister des Poliphilo. Eine Studie zur italienischen Buchillustration und zur Antike in der Kunst des Quattrocento. Von Jos. Poppelreuter. M. 25 Abb. ℳ 4. —

21. Roger van Brügge, der Meister von Flemalle. Von C. Hasse. Mit 8 Tafeln in Lichtdruck. ℳ 4. —

22. Die Fresken des Antoniazzo Romano im Sterbezimmer der hl. Catarina von Siena zu S. Maria Minerva in Rom. Von Adolf Gottschewski. Mit 11 Lichtdrucktafeln. ℳ 4. —

23. Das Tabernakel mit Andrea's del Verrocchios Thomasgruppe an or San Michele zu Florenz. Ein Beitrag zur Florentiner Kunstgeschichte. Von Curt Sachs. Mit 4 Lichtdrucktafeln. ℳ 3. —

24. Einleitende Voruntersuchung zu einer Rhythmik romanischer Innenräume in der Normandie. Von Wilhelm Pinder. Mit 3 Doppeltafeln. ℳ 4. —

25. Die Blütezeit der sienesischen Malerei und ihre Bedeutung für die Entwickelung der italienischen Kunst. Ein Beitrag zur Geschichte der sienesischen Malerschule. Von Walter Rothes. Mit 52 Lichtdrucktafeln. ℳ 20. —

26. Jacques Dubroeucq von Mons. Ein niederländischer Meister aus der Frühzeit des italienischen Einflusses. Von Robert Hedicke. Mit 42 Lichtdrucktafeln. ℳ 30. —

***Weitere Bände in Vorbereitung.***

# Répertoire Bibliographique Strasbourgeois jusque vers 1530

par

CHARLES SCHMIDT.

I: Jean Grüninger 1483-1531. 2. Auflage. M. 15.—
II: Martin Schott 1481-1499 et Jean Schott 1500—1545. M. 10.—
III-IV: Jean Prüss père 1482-1511 et Jean Prüss fils 1511-1546, Jacques Eber 1483, Thomas Anshelm 1488, Pierre Attendorn 1489, Frédéric Dumbach 1497-1499, Barthélemy Kistler 1497-1510, Guillaume Schaffner 1498-1515, Matthias Brant 1490-1500, Jean Wähinger 1502-1504, Jérome Greff 1502, Reinhart Beck 1511-1521, Conrad Kerner 1517, Ulric Morhard 1519-1522. M. 10.—
V-VI: Matthias Hupfuff 1492-1520. M. Flach père, 1477-1500 et M. Flach fils, 1501-1525. M. 12.—
VII: Jean Knobloch 1500-1528. M. 18.—
VIII: Matthias Schürer 1508-1521. M. 15.—

***Jeder Band einzeln käuflich.***

# Originalabdrucke von Formschneiderarbeiten des XVI.—XVIII. Jahrhunderts.

PAUL HEITZ, Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts. M. 10.—

Nach Zeichnungen von Tobias Stimmer, Hans Bocksperger, Christoph Maurer, Jost Amman, J. Cammerlander, C. van Sichem, Ludwig Frieg u. A., aus den Strassburger Druckereien der Prüss, Christoph von der Heyden, Bernhard Jobin, Jost Martin, Niclaus Waldt, Caspar Dietzel, Lazarus Zetzner u. A. LXIII Tfln. Mit erläuterndem Text. 4⁰. 2. Aufl.

— Neue Folge: Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI. und XVII. Jahrhunderts. M. 6.—

Meist aus verschollenen Volksbüchern. Aus den Strassburger Druckereien der Jacob Cammerlander, Augustin Fries, Joh. Knoblouch d. J., Crato Mylius, Thiebold Berger, Wendelin Rihl, Christian Müller, Joh. Pastorius u. A. Taf. LXXXIV-CXXIX. Mit erläuterdem Text. 4⁰.

— Schlussfolge: Originalabdruck von Formschneider-Arbeiten des XVI., XVII. und XVIII. Jahrhunderts. M. 6.—

Meist aus verschollenen Einblattdrucken, Catechismen, Gesangbüchern, Volksbüchern, Kalendern, Praktiken, Heiligenbildern, Gebets- und Wallfahrtszetteln aus Strassburger Druckereien. Tafel CXXX-CLXVI. Mit erläuterndem Text nebst Nachtrag zu Band I und II.

***Abgeschlossene Publication. Jeder Band ist einzeln käuflich.***
**Die Originalholzstöcke befinden sich im Besitze der Verlagsbuchhandlung.**

---

PAUL HEITZ, Dietrich von Bern (Sigenot). 14 Strassburger Originalholzstöcke aus einer «allen Bibliographen völlig unbekannten Ausgabe» des XVI. Jahrhunderts. M. 1.50
FOLTZ, Dies Puchlein saget uns von allen Paden die von natur heis sein. Facsimiledruck. M. 1.—

19. Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Von Prof. Dr. Berthold Haendcke. M. 2 Tafeln. 2. —

20. Der Ulmer Maler Martin Schaffner. Von S. Graf Pückler-Limpurg. Mit 11 Abbildungen. 3. —

21. Deutsche Mystik und deutsche Kunst. Von Alfred Peltzer. 8. —

22. Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilmann Riemenschneider 1468-1531. Von Eduard Tönnies. Mit 23 Abbildungen. 10. —

23. Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Von Paul Weber. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —

24. Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. nr. 53) zu St. Gallen. Eine Untersuchung von Jos. Mantuani. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —

25. Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrh. Von Ernst Wilhelm Bredt. Mit 14 Tafeln. 6. —

26. Friedrich Herlin. Sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung von Friedrich Haack. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —

27. Albrecht Dürers Genredarstellungen. Von Wilhelm Suida. 3. 50

28. Albert von Soest. Ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Von W. Behncke. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —

29. Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreussen. Von Anton Ulbrich. Mit 6 Tafeln. 7. —

30. Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen herausgegeben von Max Frankenburger. 4. —

31. Tobias Stimmer. Sein Leben und seine Werke. Von A. Stolberg. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —

32. Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg, fränkische Linie. Von Fr. H. Hofmann. Mit 4 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —

33. Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichniss seiner Kupferstiche, Radirungen und Holzschnitte. Von Gustav Pauli. Mit 36 Tafeln. 35. —

34. Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Von O. A. Weigmann. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —

35. Studie über das deutsche Schloss und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Von Dr. H. Schmerber. Mit 14 Abbildungen. 6. —

36. Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Von Karl Simon. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —

37. Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Von Otto Buchner. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —









